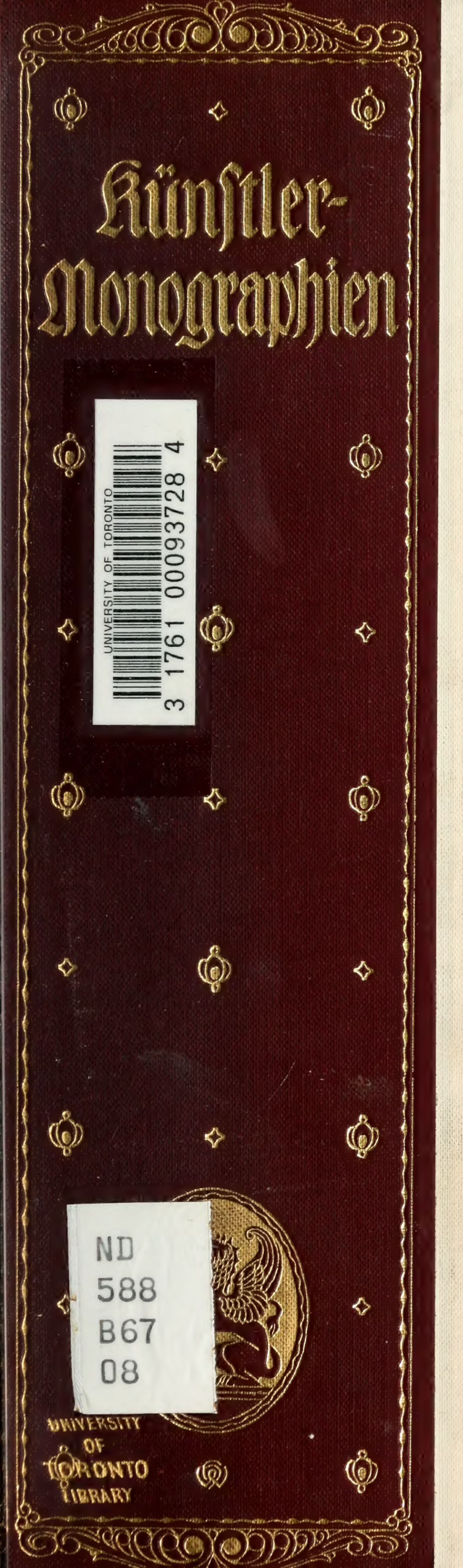


Eugen Bracht

von Max Osborn

Liebhaber-Ausgaben



Nr. 97

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen
herausgegeben von H. Knackfuß

97

Eugen Bracht

1909

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Eugen Bracht

von Max Osborn

Mit 79 Abbildungen



1909

Bielefeld und Leipzig

Verlag von Velhagen & Klasing



Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

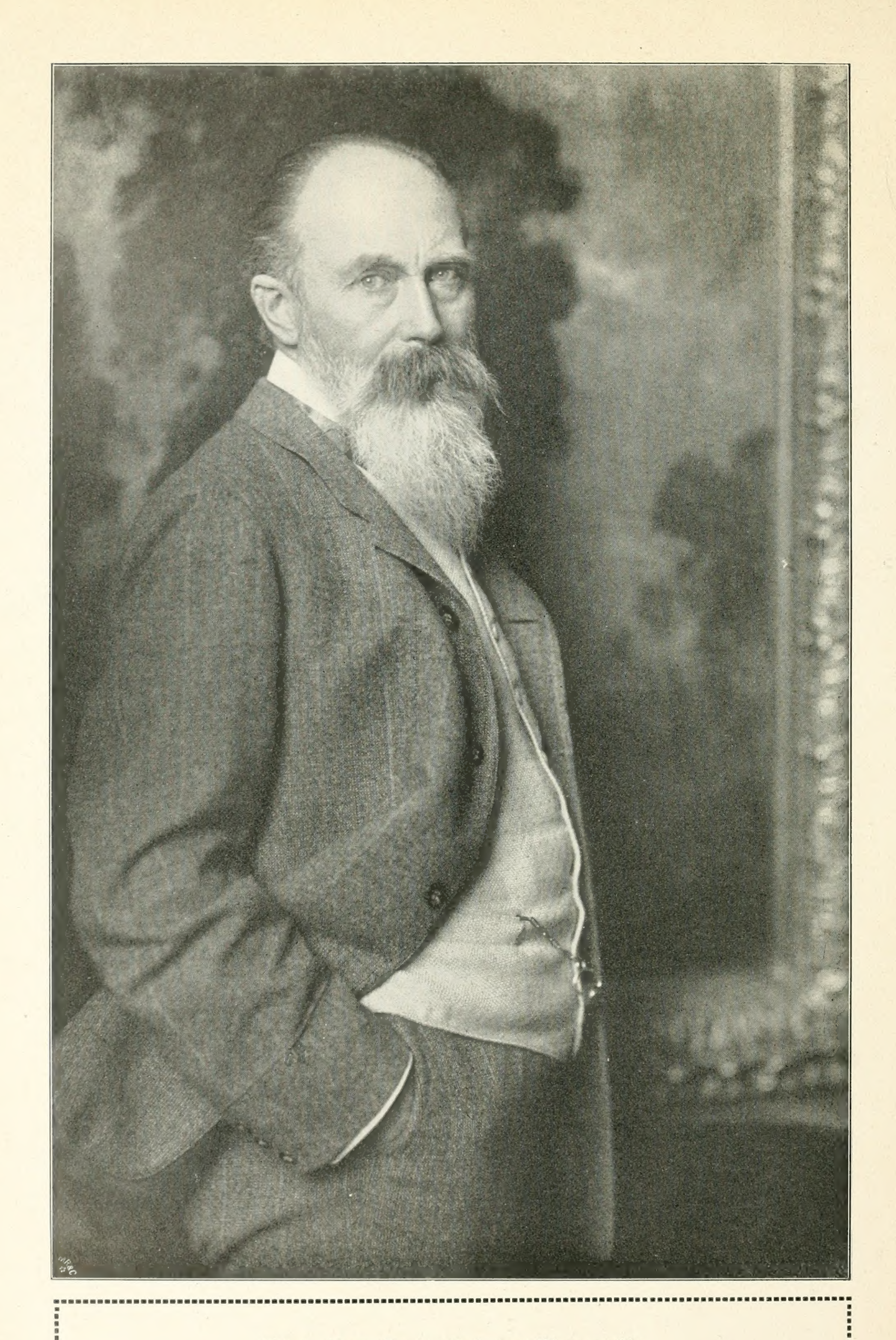


Abb. 1. Eugen Bracht. Nach einer Photographie.

Eugen Bracht.

Die gesamte Malerei des neunzehnten Jahrhunderts stand unter dem Herrschaftszeichen der Landschaft. Ein völlig verändertes Verhältnis des Menschen zur Natur, dessen Wurzeln weit zurückreichen, hatte seine letzte und höchste Ausprägung erfahren: das antike Element unserer Kultur, so darf man es formulieren, war von dem modernen überwunden und aus dem Felde geschlagen worden. Die antike Welt und ihr Spiegelbild, die Renaissance, gingen vom Menschen aus und kehrten zu ihm zurück. Die moderne Welt, die sie ablöste, strebte vom Menschen zur Gesamterscheinung der Natur. Dort war man in Leben, Wissenschaft und Kunst anthropozentrisch gesinnt; nur was den angeblichen Beherrscher des Erdplaneten betraf, konnte das tiefste Interesse erregen, der Forschung ihre Bahnen vorschreiben, dem schöpferischen Geist die Richtung seiner Betätigung geben. Ein naives Gefühl von der Souveränität des Menschen konzentrierte die Aufmerksamkeit so sehr auf diesen einen Punkt, daß alles andere daneben verblaßte. Doch schon mitten in der großen Bewegung der Renaissance beginnen die leisen Anzeichen des Umschwungs. Petrarca entdeckte als etwas völlig Neues die überwältigende Schönheit des Hochgebirges, das den Alten nur Furcht und Schrecken eingeflößt hatte, und je weiter sich in den folgenden Jahrhunderten der Machtbereich der Kultur erstreckte, je unersättlicher die Wissenschaft alles in den Kreis ihrer Beobachtung zwang, um so unaufhaltsamer schritt die Erkenntnis fort, daß der Mensch nur ein winziger Teil in dem Riesengetriebe des kosmischen Organismus sei, daß er mit Tieren und Pflanzen, mit Luft und Erde aufs engste zusammengehöre, nicht der Herr, sondern ein Erzeugnis des Weltganzen, das mit dem Verstand zu begreifen und gefühlsmäßig zu erfassen ein neues Ziel wurde. Inmitten der immer gewaltiger sich entwickelnden, nach logischen Gesetzen aufgebauten und eingerichteten Kulturwelt wuchs die Liebe zu der schönen Willkür, der freien Unregelmäßigkeit der Natur.

Im siebzehnten Jahrhundert ist die Kunst so weit, diesen neuen Gedanken Ausdruck zu verleihen. Und wenn auch schon die niederländische Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts sich der Landschaft zugewandt hatte, wobei sie der menschlichen Gestalt freilich als Staffage immer noch eine bedeutende Stellung einräumte, so waren es doch erst die großen Holländer der endenden Renaissance, die ohne Vorbild aus früherer Zeit die Landschaft um der Landschaft willen malten und damit der Zukunft einen völlig neuen Kunstweg erschlossen. Im achtzehnten Jahrhundert übernahmen die Engländer die neue Lehre; Gainsborough, und vor allem Constable vertieften sich in die Geheimnisse von Wald und Feld, von Büschen und Bäumen, von Wolken und Himmel. Und im neunzehnten gaben die Briten dem Kontinent zurück, was sie von ihm empfangen hatten: Constable ward der Anreger für die Maler von Barbizon, die für ganz Europa den Quell der modernen Landschaftsmalerei aus dem Felsen schlugen. Die Epoche der Weltstädte und des Weltverkehrs, des Dampfes und der Elektrizität, der Fabriken und des Sozialismus brauchte keinen Rousseau mehr, der sie mit Donnerstimme zur Natur zurückwies. Ohne Anstoß von außen stellte sich als selbstverständliche Reaktion neben das Lärmen und das Hasten der Millionenstädte die heiße Sehnsucht nach dem Frieden und der Ruhe der Natur. Aus dem Reiche des Gemachten, Gefertigten, Erdachten floh man in das Reich des organisch Gewordenen. Dort war alles mit der Vernunft zu begreifen: hier ist die Vernunft, wie Luther sagt, „Frau Huldin mit der Bötznasen", die uns in ihrer Armseligkeit wenig helfen kann, die Fülle der Erscheinungen ganz in uns aufzunehmen, wenn nicht, aus tiefstem Herzen strömend, Gefühl, Empfindung, Glaube ihr zur Seite tritt. So wird die weite Natur schließlich dem Geschlecht, das nicht mehr zur Kirche geht, eine heilige Göttin, die ihm eine neue Religion bringt, und das pantheistische Gefühl des

Zusammenhangs mit dem Weltganzen, das gleichfalls im siebzehnten Jahrhundert, durch Spinoza, geboren war, das dann im Jahrhundert darauf durch Goethes entscheidende Anregung unser Geistesleben befruchtete, findet nun auch in der bildenden Kunst machtvollen Ausdruck.

Die Tendenz zur Landschaft, die so mit gebieterischer Geste in die Kunst eintrat, veränderte alsbald den Gesamtbetrieb der Studienwerkstatt und des Ateliers, leitete die Ausbildung und die Tätigkeit der Maler in neue Bahnen, gab den großen Dokumenten der zeitgenössischen Produktion: den Ausstellungen, ihre moderne Signatur. Ja, sie wurde so mächtig, daß die Malerei auch dort, wo gar keine Notwendigkeit vorlag, von der Landschaftskunst ihre Direktiven empfing: die Beobachtung von Luft und Licht in der freien Natur, von der ewigen Bewegtheit, die dort herrscht, bestimmte auch die Art, in der Menschen-Köpfe, -Leiber und -Gruppen gemalt wurden. An Stelle der antiken Naivität, die alles nach dem Menschen orientierte und modelte, trat eine sentimentale Auffassung, die immer wieder betonen wollte, daß das sterbliche Gehäuse unserer Seele auch nur ein Stück Materie sei, wie der Wipfel eines Baumes, wie der murmelnde Bach, der nach unbekannten Gesetzen seinen Weg durch den Wald sucht, oder das steinige Geröll, über das sein Wasser dahinfließt. Das Ziel ward eine bedingungslose Hingabe an die Natur, eine immer tiefer bohrende Sehnsucht, den letzten Extrakt ihres Wesens objektiv zu erfassen und aus eigener Kraft noch einmal zu gestalten. Aus der Naturliebe erwuchsen die Prinzipien der Kunstbewegung, die man „Naturalismus" nannte, und deren Voraussetzung die Unterwerfung des Menschen unter die überwältigende Fülle der um ihn wogenden Erscheinungswelt war.

Aber ganz ließ sich das subjektive Element der Antike doch nicht ausschalten. Die eigentümliche Konstruktion unseres Wesens und Denkens führt uns immer wieder

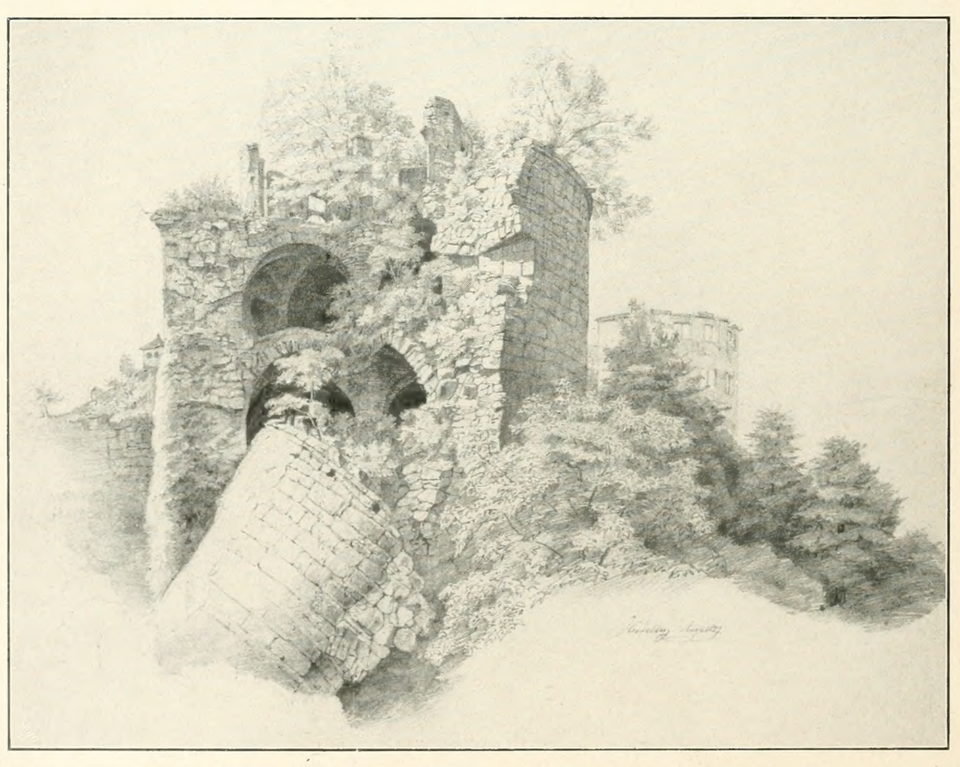


Abb. 2. Studie von der Heidelberger Schloßruine. 1859. (Zu Seite 28 u. 30.)



Abb. 3. Felsblöcke. Studie aus dem Jahre 1860. (Zu Seite 11.)

dahin, in der Betrachtung der Welt in naive und primitive Zustände zurückzufallen. Wir wissen, daß der Mittelpunkt des planetischen Systems, in dem wir schweben, nicht die Erde ist, wie die Alten glaubten, sondern die Sonne; und doch bleibt in uns ein Rest jener Vorstellungen zurück, die den Boden, den wir treten, als ein Zentrum betrachten. Wir wissen, daß der Mensch nur ein durch bestimmte Entwicklungsvorgänge besonders reich ausgestattetes Lebewesen neben den Tieren ist; und doch schlummert unter dem Bewußtsein heute noch etwas von der biblischen Vorstellung, daß er der Zweck der Schöpfung sei. Und wenn die moderne Erfahrung in der Kunst ihr Abbild fand, so konnte doch auch dieser altererbte Zug nicht ohne Echo in ihr bleiben. Es ist in hohem Grade interessant zu beobachten, wie gerade die Landschaftsmalerei, in der das moderne Wesen des Menschen sich bildnerisch-sinnlich ausspricht, doch auch an diesen Empfindungen nicht vorüberzugehen vermochte. Gerade an der Natur, in der die Kunst sich fast schon aufzulösen schien, erprobte sie nun auch wieder die menschliche Selbstherrlichkeit. Und es entspricht durchaus der großen Entwicklung, die wir eben anzudeuten versuchten, daß die Kunstrichtung, die an der Schwelle des modernen Weltgebäudes noch einmal den Blick auf die Antike und die Renaissance zurücklenkte, hier maßgebend eingriff. Der Klassizismus der Zeit um 1800, diese ungeheure Reaktion gegen das, was Holland und England und Frankreich in den beiden Jahrhunderten vorher geleistet hatten, dies letzte Aufflackern des Renaissancegedankens, prägte die Formeln dafür.

Die Landschaft war den klassischen Theorien in hohem Grade unbequem. Diese wollten noch einmal dem Anthropomorphismus der hellenischen Kunst zum Siege verhelfen; die neuen Gedanken der naturschildernden Malerei aber stellten sich ihnen machtvoll in den Weg, waren nicht zu umgehen, und es handelte sich nun darum, ein Kompromiß mit ihnen zu schließen. So entstand die „heroische Landschaft“ des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, vorbereitet und begründet schon durch Nicolaus Poussin im Paris der Barockzeit. In der Blütezeit der blassen Gedankenkunst, da die Maler nicht Maler, sondern „Dichter“ oder Diener der Dichter sein wollten, da sie von der nebligen Höhe der Begriffe herab die



Abb. 4. Steinbrückerteich. (August 1860.) (Zu Seite 30.)

Welt anschauten und nach Winckelmannschen Rezepten in Allegorien schwelgten, war der Zusammenhang mit der Natur so gut wie aufgehoben. Man kümmerte sich um die Idee, nicht um das Leben. Lessing hatte im Laokoon den erstaunlichen Satz ausgesprochen, die Landschaft sei kein geeignetes Stoffgebiet für den Künstler, „weil sie keine Seele habe“. So hielt man sich zunächst vorsichtig zurück, und als man sich ihr dann langsam und zaghaft wieder näherte, glaubte man dies nur unter der Bedingung tun zu dürfen, daß man ihre natürliche Gestalt im Sinne des klassizistischen Formenideals veränderte. Carstens war hier anregend vorangegangen. Er war in manchen Kompositionen, wie in seinen Argonautenbildern, gezwungen, den Szenen einen landschaftlichen Hintergrund zu geben, und fand aus dieser Verlegenheit einen Ausweg, indem er jenen Rahmen ganz nach seinen sonstigen stilistischen Grundsätzen behandelte. Auch in der Landschaft setzte er die Linie auf den Thron. Nicht auf die innere Stimmung kam es ihm an, nicht auf ein malerisches Erfassen der Luft-, Licht- und Farbenprobleme, sondern darauf, die großen charakteristischen Züge aus dem Naturbild herauszulösen, mit über-

gehung der charakteristischen Einzelheiten den Typus der Landschaft aufzusuchen, wie man damals dem Typus des Menschen zustrebte, die Menschenwelt zu einem idealen, unwirklichen, aus der Subjektivität des Künstlers geschaffenen Lande umzuwandeln, oder besser: „emporzuheben"; zu einem Lande, in dem Götter, homerische Helden und allegorische Gestalten sich heimisch fühlen konnten. Man stilisierte die Landschaft, aber nicht indem man ihre sinnliche Erscheinung stilistisch redigierte, sondern indem man, von literarischen Gesichtspunkten aus, gewissermaßen ihren Inhalt in seinen Hauptkonturen zu fassen suchte. Nur die großartige Natur konnte zu solchen Zwecken den Malern die Hand reichen, und zu ihrer Freude fanden sie in der italienischen Landschaft die schönsten Anregungen. Hier, wo der klare Äther Felsen und Bäume, Tempel und Paläste so scharf umrissen zeigte, konnte man majestätischen Formen und erhabenen Linien nachgehen. Aber man gab nicht die Natur mit all ihren „Zufälligkeiten", wie man sie etwa in der Skizze festgehalten hatte, sondern arrangierte und komponierte sie nach strengen Gesetzen um, bis sie zu der „klassischen Landschaft" geworden war, die allein für anständig galt. Der Tiroler Joseph Anton Koch war der erste, der diesen Weg, im engen Anschluß an Carstens, mit Erfolg betrat. Auch Koch wollte beileibe nicht die Natur in ihrer Frische wiedergeben, sondern für erdichtete Gestalten eine erdichtete Landschaft als Dekoration, als Kulisse schaffen. Nicht die reizvolle Willkür spiegeln, mit der die göttliche Allmacht unsere Erde aus dem Chaos formte, sondern eben diese Willkür als etwas Rohes überwinden und die wohlabgestimmte innere Harmonie an ihre Stelle setzen. Das war auch das Ziel seiner Nebenmänner und Nachfolger: Johann Christian Reinharts, Carl Rottmanns, Friedrich Prellers. Und eine direkte Linie führt von diesem Punkte durch die in vielem völlig veränderten Anschauungen einer neuen Zeit hindurch, zu dem großen deutsch-römischen Dreigestirn der sechziger und siebziger Jahre: zu Marées, Feuerbach und Böcklin.

Nebenher aber wird, zuerst in der Stille, dann immer mehr in breiter Öffentlichkeit, der Faden fortgesponnen, den die Holländer und Engländer in der Vergangenheit gewirkt hatten. Es entsteht die große Trennung, die zu dem historischen Parallelismus der beiden Hauptströmungen in der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts führte, und die in der Landschaftsmalerei eben darum so deutlich erkennbar wird, weil die Gleichheit des Stoffgebiets die Unterschiede nur doppelt klar hervorleuchten läßt. Sie drückt sich technisch dadurch



Abb. 5. Bernau. (23. August 1860.) (Zu Seite 32.)

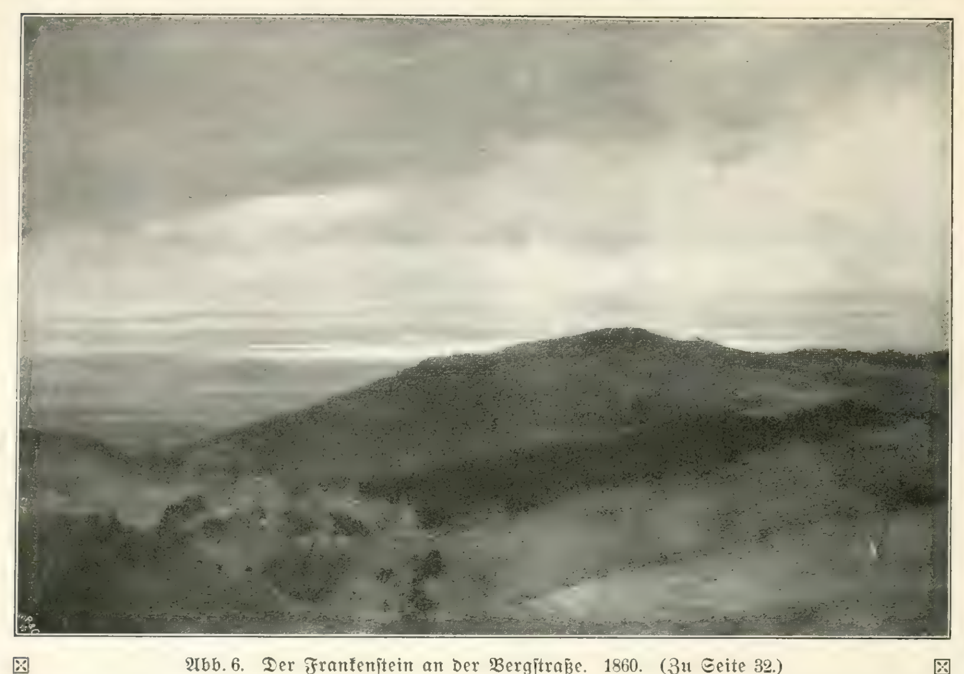


Abb. 6. Der Frankenstein an der Bergstraße. 1860. (Zu Seite 32.)

aus, daß die Realisten ihre Arbeit mehr der Farbe und dem Studium des Lichts, die Stilisten und Phantasten mehr der Linie und dem Studium der Form widmen; geographisch genommen darin, daß jene in deutschen Landen bleiben,



Abb. 7. Baumstudie aus Schwanheim. 1861. (Zu Seite 11f. u. 30.)

während die andern ihre Heimat in der ewigen Stadt erblickten. Auch in Rom selbst platzten die Gegensätze gelegentlich aufeinander, wenn etwa der Berliner Martin Rohden den Wasserfall von Tivoli wie ein rechter Vorläufer des modernen Impressionismus malte, ganz auf Licht und Luft und Ton und Farbenspiel hin, während zu gleicher Zeit Koch Motive derselben Art zu seinen heroischen Landschaften verarbeitete, die völlig auf Raumwirkung aufgebaut waren.



Abb. 8. Letzte Triebe. (Motiv aus Norwegen.) Ölstudie. (Zu Seite 84.)

Es ist das Wesen des Künstlers, dem diese Blätter gewidmet sind, daß alle diese Strömungen in seiner Malerei sich trafen. Auch Eugen Bracht ist noch ein Abkömmling vom Stamme Poussins. Er ist von fern verwandt mit Koch und Reinhart, mit Preller und Rottmann, und künstlerisch verschwägert mit Böcklin. Aber er ist zugleich ein Sohn der Zeit, die in ihrem Wahrheitsfanatismus zum Realen strebte und in ihrem die ganze Welt der Erscheinung umfassenden Forschungsdrang die Elemente des sinnlich Wahrnehmbaren mit vordem unbekannter Energie aufs Korn nahm. Bracht suchte sein Leben lang die Natur, und er suchte zugleich „das Bild" in der Natur. „Das Bild", d. h. das, was sein eigenes Erleben



Abb. 9. Hochmoor in Norwegen. Ölstudie. (Zu Seite 84.)

aus der Natur heraus- oder in sie hineinsah. Er will die Landschaft in ihrer Wesenheit ausschöpfen; aber so, wie seine Persönlichkeit, je nach der subjektiven Stimmung und Situation, sie empfindet. Er folgt dem Lockruf in die Ferne, den Klassiker und Romantiker ausstoßen; doch er wird stutzig und erkennt, daß auch die Realisten recht haben, die der deutschen Landschaft ihre Huldigungen darbringen. Er folgt dann diesen wieder und vertieft sich nach ihren Prinzipien in die Probleme des Naheliegenden, Schlichten, Gewohnten, Alltäglichen; aber er findet kein Genüge in der Unterwerfung unter diese Vorwürfe, sondern seine starke Seele verlangt danach, gerade an diesen Themen die Träume und Weltvorstellungen einer leidenschaftlichen Schöpfersehnsucht zu künstlerischen Gebilden reifen zu lassen. Zu mächtig hat ihn die Lust zur Farbe erfaßt, die das Jahrhundert erfüllt, aber es reizt ihn und treibt ihn, just dies Haupt- und Urelement der malerisch greifbaren Natur unter seine aktiv gestimmte Künstlerpsyche zu zwingen. Schildern und Emporheben, das Suchen nach der äußern und das nach der innern Wahrheit verschmilzt sich in ihm. Und die Natur, mit Eifer und Inbrunst aufgesucht, erfüllt sich mit den heroischen Empfindungen eines heißen Temperaments, das den Kampf mit Welt und Leben heldenhaft und stark auf sich genommen, und das

zugleich das schmerzvolle Glück, die wehmütige Schönheit dieses Kampfes als etwas Großes, als ein Göttergeschenk begreift.

⊠ ⊠ ⊠

Wie sich dies Ringen Brachts in künstlerisches Schaffen umsetzte, kann durch nichts eindringlicher vor Augen geführt werden als durch einen Bericht, den er selbst einmal über das Werden eines seiner Gemälde niedergeschrieben hat („Die Kunst unserer Heimat", 1908, Nr. 4), und der uns zudem mit raschen Schritten in die Geschichte seines eigenen Reifens und Wachsens einführt.

Es ist das Bild „Taunus und Main" (vergl. Abb. 72), dessen Hauptfläche durch starke Wolkenmassen ausgefüllt wird, die den Himmel bedecken. Den Vordergrund bildet der weiße Streifen des Flusses, gegen den die Silhouetten einiger Pferde und Reiter stehen. Am jenseitigen Ufer erhebt sich in dunkeln Umrissen die Bergkette des Taunus.

„Es war im Juli 1861," erzählt Bracht, „in der Zeit des Übergangs von Karlsruhe nach Düsseldorf (s. u. Seite 32). Für die erste Sommerhälfte war eine gemeinsame Studienfahrt von den Darmstädtern und Paul Weber und meinem Studiengenossen Philipp Röth geplant" — von alledem wird noch die Rede sein —, „wobei ein alter Bekannter des ersteren, Landschafter Haefler aus Frankfurt, sich anschloß. Das Ziel war Dorf Schwanheim bei Höchst am Main mit seinen herrlichen Eichen." Den Sommer des Jahres vorher war man bei Hans Thoma in Bernau gewesen. Dieser Aufenthalt sollte nun wiederholt werden. Bracht verzichtete aber darauf, weil der steinige Tannenwald der Schwarzwaldberge ihm, der in Darmstadt so sehr an Laubwald gewöhnt war, fremd blieb: „Ich war diesem Tannenwald instinktmäßig ausgewichen, hatte Felswände und Blöcke (Abb. 3), Moos und Heide und die knorrigen niederen Buchen der steinigen Hänge bevorzugt, aber dabei doch gefühlt, daß dies alles doch kein richtiger Schwarzwald auf der Leinwand wurde. Nun wurden in Schwanheim die alten Eichengruppen gezeichnet (Abb. 7),



⊠ Abb. 10. Studie aus dem Nahetal. 1861. (Zu Seite 30 u. 32.) ⊠

Blatt um Blatt, fünf Tage an einer einzigen Zeichnung, auch einiges farbig versucht. Beim Malen hatten wir ziemliche Beklemmungen, weil dies ja den Bildbegriff in sich schloß — mit diesem aber wußten wir uns noch nicht recht abzufinden! Wie mußte wohl ein Stoff auf die Fläche gebracht werden, damit es nachher ‚ein Bild' sei? Denn daß die Bilder von Schirmer und Lessing so ohne weiteres in der Natur nicht vorkommen, das war klar; die Andreas Achenbachschen schon eher, aber etwas zurecht gemacht waren sie doch auch und dabei schien uns diese Art etwas nüchtern! Wir Jungen hätten ja mit den Älteren über diesen Zwiespalt sprechen können, aber wir taten es nicht, wohl aus der Empfindung heraus, daß Worte in Kunstfragen keine Brücke bilden, über die man gehen kann.

„Eine wahre Angst befiel mich damals zuweilen, daß ich zwar zeichnen und malen lernen könnte, aber das Bildersehen draußen ausblieb! Dabei waren wir



Abb. 11. Madonna del Sasso. (Zu Seite 32.)

wahrhaft bescheiden in unserer Selbsteinschätzung, waren davon durchdrungen, daß Lehrer und ältere Kollegen die uns fehlende Erkenntnis besaßen, und wir mühten uns redlich, ihnen nachzustreben.

„Eine Überraschung hatte ich allerdings schon in Sachen ‚Bild' erlebt, als ich einige Schwarzwaldstudien von 1860 bei meinem Lehrer Galerieinspektor Seeger (s. Seite 26) als Kohlenzeichnungen bearbeitete — als ‚Karton', wie man damals sagte. Zu meinem Erstaunen durfte ich dabei kaum etwas weglassen noch hinzufügen, sondern es wurde nur unter seiner Anleitung die Licht- und Schattenverteilung etwas gesammelt oder gesteigert. Da wäre am Ende die ‚Bildmäßigkeit', dieses Buch mit sieben Siegeln, doch nicht so unnahbar! Aber ich traute doch nicht recht, so einfach konnte die Sache unmöglich sein! Inzwischen arbeiteten wir frisch darauf los — die Zukunft mußte ja zeigen, was nötig war.

„Nun war für einen Nachmittag ein Bummel nach Höchst vorgeschlagen, und nach dem Mittagessen saßen wir rauchend in der Laube des Wirtsgartens.



Abb. 12. Lago maggiore. (Zu Seite 32.)

Von diesem etwas erhöhten Standpunkt sah man direkt auf den Wasserspiegel des Mainstroms herab — davor der Leinpfad, auf dem die Zugpferde Schritt um Schritt die Lastkähne stromauf zogen. Drüben das flache Ufer mit Feldern — fernen Waldsäumen — noch weiter allerlei Hausgiebel von Dörfern und darüber in herrlicher Linie der dreigipflige Taunus; schön geballte Sommerwolken belebten das Himmelsblau und über die feinen Flanken des Gebirgs mit den Orten Falken-



Abb. 13. Waldlichtung (Morgenstimmung). 1861. (Zu Seite 32.)

stein, Kronberg und Königstein zogen langsam wechselnd bläuliche Schatten und zarte Sonnenstreifen hinweg.

„Wir hatten dies Bild jeden Tag vor Augen gehabt, aber heute kam für mich etwas Neues hinzu! Die herrlichen Wolken spiegelten sich nämlich in dem schwach ziehenden Wasserspiegel des Mains nicht als richtiges Gegenbild, sondern als langgestreckte vertikale Bahnen voller Bewegung und Leben, und zwischen diesen beiden Elementen von Luftgebilden und Wasserfläche erschien die Taunuskette majestätisch und thronend in ihrer ruhigen Klarheit.

„Ich war ganz wie abwesend in der Betrachtung des Schauspiels vor mir und suchte einen Vorwand, dem Bummel fernzubleiben — denn die Sehnsucht, das Geschaute festzuhalten, schnürte mir die Kehle zu. Dabei wollte ich nicht von etwas reden, das noch nicht gemalt war! — Endlich schoben die andern ab, und ich schleppte das Malgerät herbei!

„Eine Hauptsache war für mich die blitzartig gekommene Erkenntnis, daß hier ein ‚Bild‘ war — man mußte nur zugreifen, und zwar war es mir sofort klar geworden, daß es etwas Neues — noch Nichtgewagtes sei — ein Bild ohne Vordergrund! Für 1861 ein unerhörter Gedanke — aber soviel stand fest: das Motiv des Taunus in der Mitte — Luft und Wasser darüber und darunter — damit war der Bildgedanke erschöpft und ein viertes war ausgeschlossen — resp. konnte nicht mehr sein, als eine nichtmitwirkende Abgrenzung der Wasserfläche nach vorn!

„Dem Neunzehnjährigen war an jenem Tage zumute, als habe ihm die Natur die Hand gereicht und ihn zum Vertrauten gemacht.“

Im Herbst nun begann Bracht in Düsseldorf das, was er sich ausgedacht, im Bilde festzuhalten; aber bezeichnend für die Art des damaligen akademischen Unterrichts ist es, daß ihm das verwehrt wurde. Der junge Maler will den Taunus so malen, wie er ihm aufgegangen war: „Hierauf gab es sofort Zwiespalt mit meinem



Abb. 14. Waldrand (gegen untergehende Sonne). 1861. (Zu Seite 32.)



Abb. 15. Der Schatten des Rheingrafensteins. 1861. (Zu Seite 32.)

Berater; denn gerade das, was mir an dem Stoff wertvoll war, wurde als eine Unmöglichkeit bezeichnet, als Geschmacklosigkeit; ich würde mich lächerlich machen und von Erfolg könne dabei keine Rede sein. Nun merkte ich, daß ich zu früh aufgestanden war, es war noch nicht Zeit für dergleichen, und wenn ich meinen Willen durchsetzte und meiner Überzeugung folgte, blieb der gekränkte Ratgeber weg. So nahm ich mir vor, zunächst ein Bild zu malen, wie es mir empfohlen wurde, und dann wollte ich später das Richtige schaffen, so wie ich es vor der Natur empfunden und geschaut hatte. Trotz des künstlich vorgebauten Vordergrunds mit Damm, Kahn und Schilf, durch den das Wesentliche — die Wolkenspiegelung — bis auf einen Rest verkümmert wurde, hatte das Bild in Düsseldorf bei Schulte einen gewissen Erfolg, es kam nach Darmstadt in die Kunstvereinsausstellung, wurde sogleich verkauft und gelangte in den Besitz des Herrn Wendelstadt. — Zu dem eigentlichen Bilde sollte es aber mehr Zeit kosten, als ich damals ahnen konnte! Denn — zwei Jahre später gab ich entmutigt und künstlerisch gelähmt die Malerei auf. Das Taunusmotiv war aber nicht vergessen, und 1897 gelang es mir, auf der Insel Sylt eine Wolkenstudie zu sichern, die genau derjenigen des Motivs entsprach — aber erst 1908, d. h. 47 Jahre nach dem Erlebnis — entstand das auf der hessischen Landesausstellung dieses Jahres befindliche Gemälde ‚Taunus und Main‘.“ . . .

Diese ungemein interessante Entstehungsgeschichte eines Bildes birgt, bei Lichte besehen, das ganze Problem von Brachts Entwicklung in sich. Denn sie zeigt, wie alles in ihm von jeher dahin drängte, aus dem Studium der Natur selbst heraus zu ihrer Überwindung, aus dem „Sehen“ gleichsam (im Goetheschen Sinne) zum „Schauen“ zu gelangen. Wir erkennen, wie er mit dem Problem ringt, einen Anblick zum Erlebnis zu machen, die Intensität eines landschaftlichen Eindrucks durch Mittel zu steigern, die in ihm selbst enthalten sind; nicht durch ein Hineintragen allgemein-dogmatischer Kompositionsgesetze, sondern durch ein Herausarbeiten der im Wirklichkeitsbilde selbst verborgenen Grundelemente. Das Primäre ist ein

Reduzieren der Überfülle. Wenn Max Liebermann meinte: „Zeichnen ist Fortlassen,“ so überträgt Bracht diese Maxime auch auf die Malerei. Man erklärt das deutsche Wort „Dichter“ von „dichten“ = „verdichten“, also von der Tätigkeit eines Mannes, der die Dinge der Welt und des Lebens, Gedanken, Erscheinungen, Empfindungen, aneinanderpreßt und so durch festeren logischen und gefühlsmäßigen Zusammenschluß ausdrucksvoller, bedeutsamer macht. So gesehen ist auch Eugen Bracht ein Dichter, ein Maler-Dichter; nicht so, daß er stofflich erzählt, fabuliert, phantasiert, sondern so, daß er, das Wesen dieses Berufes tiefer fassend, die Technik des Wortkünstlers auf das Gebiet der bildenden Kunst überträgt.

Und jene Geschichte deutet zugleich noch auf ein Weiteres. Die deutsche Kunstgeschichte enthüllt uns im allgemeinen das wenig erfreuliche Bild einer fast



Abb. 16. Linthal. 1862. (Zu Seite 30.)

gesetzmäßigen, merkwürdigen Rückwärtsentwicklung bei den einzelnen führenden Persönlichkeiten. Es ist fast allenthalben die seltsame Tatsache zu bemerken, daß auf eine Jugend voll Energie und Elan ein Alter voll Bedächtigkeit, Beschränkung, abnehmender Kraft und Beherztheit, mitunter nicht weit von Kleinlichkeit folgt; ein Alter, das seine eigne Werdezeit nicht mehr versteht. In andern Ländern haben sich der Regel nach die Dinge so zugetragen, daß mit den wachsenden Jahren eine immer steigende Freiheit und Unabhängigkeit der künstlerischen Gesinnung und der technischen Sprache einsetzt, eine immer souveränere Verachtung alles dessen, was um den eigentlichen Zweck des Schaffens herumliegt, eine immer größere, selbstherrlichere Auffassung des heiligen Berufes, dem man sich verschrieben. Selbst wenn die Wucht und Intensität der schöpferischen Kraft nachläßt, indem sie den ernsten Gesetzen der Natur folgt, beobachten wir dieses ergreifende Aufsteigen, diese imposante Gleichgültigkeit gegen die Nebenrücksichten. Die Meister der



Abb. 17. Hünengrab. (Besitzer: Herr von Harder, Karlsruhe.) (Zu Seite 16.)

Renaissance brauchen wir gar nicht heranzuziehen; ihr Beispiel ist so gewaltig, daß ihnen gegenüber alles Moderne einen gar zu schweren Stand hat. Aber man blicke auf das England und das Frankreich der letzten Epoche, auf Reynolds, Constable, Turner, Rossetti, Watts, auf Corot, Millet, Daumier, Monet, Degas, Renoir, Rodin — überall das gleiche Resultat: die Periode des Lebensschlusses bedeutet den Höhepunkt des gesamten Lebenswerkes. In Deutschland ist es nicht so. Wie war man überrascht, als die beiden großen retrospektiven Zentenarausstellungen des Jahres 1906 zu Berlin und München in zahllosen Fällen von Künstlern, deren „Reifezeit“ uns Heutigen nichts mehr zu sagen hat, Frühwerke ans Tageslicht förderten, die uns im Tiefsten erregten, wie daneben eine Fülle von interessanten und bedeutsamen Arbeiten auftauchte, deren Schöpfer sich später so wenig über den Durchschnitt hielten, daß sie verschollen. Und bei aller Ehrfurcht vor Menzel, Böcklin, Thoma, Lenbach usw. mußten wir immer klarer einen Entwicklungsgang durchschauen, der nach einer bestimmten Periode des Aufstiegs nicht mehr weiter in die Höhe führte, sondern sich bestenfalls auf gleichem Niveau hielt, allzuoft aber von der erklommenen Stufe wieder heruntergleitt. Mag das, was diese Meister in ihrer späteren Zeit schufen, trotzdem noch zum Wertvollsten gehören, was das Jahrhundert uns geschenkt — es blieben Versprechungen übrig, die unerfüllt waren; es kam zu relativen Enttäuschungen. Ohne Zweifel haben an diesem Zustand die allgemeinen Verhältnisse Deutschlands um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts die Hauptschuld. Ringsum war eine Enge, eine Kleinbürgerlichkeit, ein Mangel an tieferem, künstlerischem Verständnis, daß auch die Stärksten allzubald entmutigt wurden und in ihrem tapfersten Streben erlahmten. Hinzu aber kam das Fehlen einer fester fundierten künstlerischen Kultur, wodurch den Heranreifenden nicht genug des unentbehrlichen Rüstzeugs mit auf den Weg gegeben wurde. So endeten die Freiesten, die Wagemutigsten, die Kühnsten und Übermütigsten dabei, sich in einen fest umgrenzten Bezirk von Vorstellungen und Mitteln des Ausdrucks einzubohren, der ihren Höhenflug hemmte. Wie eng diese Verhältnisse mit der nationalen Situation der vergangenen Jahrzehnte zusammenhingen, sieht man daran, daß heute bereits eine wohltuende Wandlung zu konstatieren ist. Liebermann und Uhde, die Führer der jüngeren Generation im Norden wie im Süden, dürfen wir als Beispiele an erster Stelle nennen. Aber auch Bracht gehört in den Kreis derer, die in dieser Hinsicht neue Hoffnungen erwecken. Wie er jenes Bild vom Taunus und Main in den sechziger Jahren konzipierte, zu vorübergehendem Erfolg vorläufig fixierte, aber erst über vierzig Jahre später, im neuen Säkulum schon, zu der Gestalt brachte, die ihm von vornherein dunkel vorgeschwebt hatte, so ist es mit seinem ganzen Werk bestellt: der Sechzigjährige übertrumpft den Zwanzigjährigen und Dreißigjährigen in allem,



Abb. 18. Hünenbett im Hümmling. 1877. (Privatbesitz in Straßburg i. E.) (Zu Seite 46.)



Abb. 19. Dämmerstunde. 1905. (Zu Seite 82.)

in der bewußten Energie der Arbeit, in der Herrschaft über das Technische, in der Klarheit über seine Ziele, in der Kraft der Wirkungen, zu denen er aufstieg, und in der Tonstärke des Echos, das er in der Künstlerschaft und bei den Kennern fand.

Unter allerlei Aufzeichnungen, die Bracht im Laufe der Jahre niedergeschrieben hat, und die er mir zur Verfügung stellte, fand ich folgende melancholisch angehauchte Bemerkung: „Sollte es wahr sein, daß die schon zu Lebzeiten Anerkannten nur geringe Chancen haben? In demselben Sinne, wie ich eines Tages dem Vater von Ludwig v. Hofmann sagte, als er mir bekümmert klagte ‚Aber die Leute lachen über meinen Ludwig!‘ —: ‚Exzellenz, gerade diejenigen sind die Auserwählten, über die zuerst gelacht wird,‘ — was meiner Erfahrung nach so sehr entsprach, daß ich hinzufügte: ‚Über mich hat leider niemand gelacht‘“. . . Nun, der alternde Bracht sollte noch die Genugtuung erleben, die halb im Scherz, halb ernsthaft ersehnte Situation auszukosten, die ihm nicht ohne Grund in diesen kunstlosen Zeitläuften als ein typisches Schicksal der Besten erschien: man hat auch über ihn „gelacht“, als er den letzten Schritt zur Fundamentierung seiner Malerei und zur endgültigen Prägung seiner Eigenart tat. Nichts charakteristischer für unsere Epoche, der künstlerische Bedürfnisse nicht von Hause aus im Blute liegen (und die schlimmstenfalls auch ohne Kunst auskommen könnte, ohne sich allzu unglücklich zu fühlen), als dieser „Schrei nach dem Ausgelachtwerden“. Die Philister werden ihn vielleicht als einen „ungesunden Hang zum Originellen und Sensationellen“ bezeichnen, in Wahrheit aber ist er nichts als die Angst vor der Zustimmung der stumpfen Menge, bei deren Beifall dem Schaffenden bange wird.

Von Geburt ist Eugen Bracht ein Kind der Schweiz, aber er war der Sproß einer deutschen Juristenfamilie: am 3. Juni 1842 hat er zu Morges bei Lausanne im Kanton Waadt am Genfer See als Sohn des Dr. jur. Prosper Bracht das Licht der Welt erblickt. Schon im Beginn des achtzehnten Jahrhunderts tritt im westfälischen Münsterlande ein Rechtsgelehrter des Namens auf, von dem unser Künstler in gerader Linie abstammt. Der Vater war 1811 in Düsseldorf geboren, war dann zu Beginn der dreißiger Jahre als Bonner Burschenschafter



Abb. 20. Die Mulde im Schnee. 1906. (Zu Seite 82.)

verfolgt worden, so daß er seine Studien in Belgien abschließen und sich in Verviers als Advokat niederlassen mußte, wo er sich mit Rosalie Zurstraßen, der Angehörigen einer aus Warendorf in Westfalen stammenden Familie, verheiratete. Durch Vermittlung des Herzogs von Arenberg wurde Prosper Bracht 1841 schließlich gräflich von Oyenscher Justitiar und Vermögensverwalter in Morges. So war das Erste, was der erwachende Blick des Knaben sah, eine der herrlichsten Landschaften der Welt. Sein Auge schweifte über den blauen See hinüber nach den Savoyer Alpen, aus deren Kette der Mont Blanc sein majestätisches Haupt erhob, und ins Fenster des Kinderzimmers grüßten die Mauern und Türme des mächtigen alten Kastells, das einst die Herzöge von Savoyen erbaut hatten. Doch



Abb. 21. An der Luhe. (Zu Seite 46 u. 48.)



Abb. 22. Der Hirsch. (Zu Seite 46.)

die eigentliche Vaterstadt Brachts wurde Darmstadt, wohin der Vater im Jahre 1850 nach dem Tode des Grafen von Oyen als Beistand und Sachwalter seiner Witwe übersiedelte.

Früh regte sich der künstlerische Trieb, gefördert durch den Verkehr des Vaters mit den Künstlern der hessischen Hauptstadt. „Gezeichnet habe ich von Kind auf," erzählte Bracht selbst in einem kurzen Lebensabriß, den er als Beigabe einer Sammlung von Zeichnungen und Studien für die Autographensammlung Alexander Meyer-Cohns in Berlin vor zehn Jahren verfaßte, —: „alles Erreichbare wurde kopiert und in Farben gesetzt, jede schulfreie Stunde gehörte dem Skizzenbuch, und die Türme der alten Stadtmauer von Darmstadt gaben anregende Stoffe." Die ersten Materialien, an die er sich heranwagt, sind natürlich Bleistift und Wasserfarben. Aber bald packt den angehenden Raffael die Lust zur Ölfarbe, die auf höchst kindliche Weise gebüßt wird. In den Schulferien kauft er sich (wie einer von Brachts Schülern, der Berliner Landschaftsmaler Carl Langhammer, berichtet hat; „Vom Fels zum Meer" 16, S. 22) für einige



Abb. 23. Schafstall in der Lüneburger Heide. 1877.
(Motiv bei Wilsede, Witthöfts Stall.) (Zu Seite 46.)



Abb. 24. Der Erschlagene. Motiv von Wilsede. (Zu Seite 46.)



Abb. 25. Der Heideschäfer. (Privatbesitz in Bremen.) (Zu Seite 46.)

Kreuzer Farbenpulver in kleinen Tüten und ein Fläschchen Leinöl. Der Anfänger weiß noch nicht, daß Ölfarbe gerieben werden muß; wie man aus dem Wassernapf in den Tuschkasten fährt, will er mit Öl ins Pulver gehen — eine eigentümliche Kindertechnik, der sich nur wenige Farben fügten, wie Schwarz, Ultramarin, Zinnober, während die Ockerfarben krümelig blieben und das Bleiweiß den jungen Maler zur Verzweiflung brachte. Da führte eines Tages Brachts Vater den Darmstädter Hofmaler F. Frisch, der sich namentlich als trefflicher Darsteller der Tierwelt einen Namen gemacht hat (gest. 1886), nach dem einsamen Hinterbau, wo der Knabe sich zuerst eine — Raupenzucht und dann eine Malkammer eingerichtet hatte. Frisch, dem dies eigenartige Atelier Spaß

Abb. 26. Sandweg. (Zu Seite 46.)

gemacht haben wird, faßte Interesse für den begabten Jungen und schrieb zunächst eine Liste von Tubenfarben auf, die Brachts Vater noch an demselben Tage von Frankfurt her kommen ließ. Und nun begann auch ein regelrechter Unterricht. Bei Frisch durfte Eugen jeden Sonntag vormittag zeichnen, wobei die Tierstudien des Künstlers und Radierungen von Joh. W. Klein die Vorlagen bildeten. Und hinzu kam eine weitere Unterweisung beim Darmstädter Galeriedirektor Karl Ludwig Seeger (1809 bis 1866) im Landschaftlichen und im formenstrengen Zeichnen nach der Antike. Namentlich die energische Zucht, die sein Auge und seine Hand durch diese Stunden frühzeitig durchmachten, haben Bracht gefördert. Sie haben ihm ein handwerkliches Rüstzeug von außerordentlicher Brauchbarkeit mit auf den Weg gegeben, haben ihm die Sicherheit der Linie eingepflanzt, die für sein ganzes späteres Schaffen bezeichnend blieb, und sein Gefühl für das Kompositionelle von vornherein außerordentlich entwickelt.

Über Seegers Methode hat Bracht wieder selbst Erinnerungsnotizen aufbewahrt, die für den Ausgangspunkt seiner Studienlaufbahn wie für die ganze Art des künstlerischen Unterrichts um die Mitte des Jahrhunderts von hohem Interesse sind. Zu den Werken, die er damals viel vor Augen hatte, gehörten die im Besitz der Darmstädter Galerie befindlichen Kartons von Rottmann zu seinen Münchener Wandbildern im Rottmannsaal der Residenz und in den Kolonnaden des Englischen Gartens. Seeger war selbst ein Schüler Rottmanns gewesen; er hatte diese Kartons als verstaubte Rollen auf dem Dachboden im Hause der Witwe seines Meisters gefunden und für die Handzeichnungssammlung in Darmstadt gesichert. Sie wurden dort aufgespannt und gerahmt, und ihrer acht, die von Zeit zu Zeit wechselten, hingen stets in den Studiensälen, wo sie einen Teil des Materials bildeten, an dem gelehrt wurde. „Auf gelbliches Papier leicht mit Kohle gezeichnet," so urteilt Bracht, „stellen sie, abgelöst von der Farbe, die Quintessenz der Werke dar, und ihre reine Formenschönheit spricht weit eindringlicher zum Beschauer als in den zum Teil unerfreulichen, teils ruinenhaften Fresken selbst. Freilich — was ist heute ein Kohlenkarton? Wer sieht danach hin? Es gibt berühmte figürliche Kartons, die auch mir ein unerfreulicher Anblick sind — ehrlich gestanden —, aber in jenen griechischen Landschaften liegt eine abgeklärte Größe, die reinen Genuß ausstrahlt. Was „Linie" ist, beziehungsweise sein kann, ist hier zu erkennen . . . Ein bestimmtes Etwas ist hier niedergelegt, wie ein Hymnus auf die griechische Kultur- und Kunstblüte, wie er erst später aus malerischen Mitteln heraus von Böcklin angestimmt wurde, und zwar mit schlichten Linien, erinnernd an Flaxmansche Figuren, doch ohne deren akademische Trockenheit. Von dem Ausklingen einer dominierenden Linie, von dem Zusammenwirken mehrerer — Rhythmus — hat nur der Eingeweihte eine Vorstellung." Und aus dieser Erkenntnis heraus klagt Bracht mit gutem Grunde, „wieviel eine Generation einbüßen, preisgeben muß, um nach einer anderen Richtung etwas zu gewinnen".

Aber nicht nur gesehen hat der junge Bracht damals diese Linie, sondern sich auch unter Seegers Leitung redlich darum bemüht, sie sich selbst zu eigen zu machen. Während in den Gips- und Antikenklassen der Akademien die Abgüsse nach klassischen Meisterwerken zum Schrecken der Anfänger als Vorbilder zu schwarzweiß abschattierten Paradestücken dienten, deren Hintergründe tagelanges Glätten erforderten, hatte er im Turmatelier des Darmstädter Schlosses hoch oben in einem stillen Lehrsaal eine ganz andere Schulaufgabe zu lösen, von der heute niemand mehr eine Ahnung hat: „Da stand der Gips — hier der straffe, weiße, hohl gespannte Papierbogen. Es handelte sich nun darum, mittels einer einzigen Linie, ohne Spur von Schattierung, das Wesen mit samt der Rundung des Vorbildes herauszuarbeiten. Nicht mittels leblosen Konturs; sondern in dem Verlauf der Linie sollten klar unterscheidbar sein: die schwellenden Formen der Muskeln, die strafferen der Sehnen sowie die hautüberzogenen festen Teile der Gelenke,



Abb. 27. Mönchguter Gehöft. (Zu Seite 48f.)

der Kniescheibe, des Schienbeins. Es scheint zunächst unmöglich — aber wenn Seeger die Kohle ansetzte und erst die eine ganze Seite in einem sicheren Zuge herunterzog — sodann die andere folgen ließ, schließlich die Innenseite des Konturs mit der Daumenfläche begleitend, ihn bald stärker bald schwächer auswischend, — da wölbte sich das Wenige zu einem wunderbaren Extrakt der Aufgabe —, ja es schien gar nicht schwer, das auch zu können. Aber wie oft mußte ich auswischen und von neuem ansetzen und immer wieder neu beginnen, bis mein Machwerk dem Gestrengen genügte. War schließlich ein erreichbares Maß erzielt, so wurde alles abgewischt: Seeger drehte das Original um ein Fünftel oder Sechstel, und eine neue Ansicht wurde bei langsam zunehmendem Verständnis in Angriff genommen. An das Bein der Diana mit dem Köcher denke ich mein Leben lang — das hat manchen Seufzer gekostet. Aber bei geringstem Zeitaufwand ergab diese Methode einen verhältnismäßig hohen Nutzeffekt an Schärfung des Sehens und Ausbildung der Hand; sie stellte aber an Lehrer wie Schüler die höchsten Anforderungen und zwang zu gesteigerter Anspannung."

Man kann über dies Unterrichtsmittel, das so etwas wie eine kleine Tortur gewesen sein muß, denken, wie man will; seine erzieherische Wirksamkeit steht außer Zweifel. Und man wird es Bracht aufs Wort glauben, wenn er dieser Beschreibung seiner Schülerfreuden den Satz anfügt: „Hiernach sehe ich wohl eine Berglinie etwas anders als viele Kollegen . . ."

So lebte der Darmstädter Juristensohn ganz als werdender Künstler. Zwar der Malerberuf ward vom Vater anfangs noch als etwas Bedenkliches betrachtet; er neigte mehr dazu, einen Sprung in die Architektur anzuraten, wo er eher die Möglichkeit einer Verbindung künstlerischer und praktischer Tätigkeit sah. Solche Proben und Hemmungen sind für jeden Werdenden von großem Nutzen; nur wer sie überwindet und allem Widerspruch zum Trotz an dem einmal gesteckten Ziel festhält, flößt das Vertrauen ein, daß er auch weiterhin den Schwierigkeiten gewachsen sein wird, die sich ihm in den Weg stellen. Bracht bestand die Probe, und ein Studienausflug nach Heidelberg, den der sechzehnjährige Gymnasiast 1858 in Begleitung seines Malgenossen Philipp Röth (geb. 1841) unternahm, brachte die Entscheidung. Die Freunde tummelten sich, begeistert schwärmend und zeichnend, zwischen den Trümmern der Schloßruine (Abb. 2), als ein Zufall sie mit einem der größten Künstler und Anreger der Zeit zusammenführte. Johann Wilhelm Schirmer, seit vier Jahren Direktor der Karlsruher Kunstschule, hatte sich damals gerade beim Heidelberger Schloßkastellan einquartiert. Er sah den jungen Eugen Bracht, betrachtete seine Arbeiten, faßte Interesse dafür, und aus seinem Munde fiel das schicksalsschwere Wort: „Sie sollten Maler werden!" Es ergab sich eine weitere Verbindung, in der die zufällige Begegnung ihre Früchte trug. Schirmer veranlaßte Vater Bracht, zu einer Besprechung nach Karlsruhe zu kommen, und zu des Sohnes Jubel ward ihm die Pforte zur Künstlerlaufbahn geöffnet. Ein Jahr später, im Herbst 1859, kam er auf die Kunstschule der badischen Hauptstadt, zu demselben Lehrer, zu dessen Schülern in seinem früheren (Düsseldorfer) Wirkungskreise auch Böcklin gehört hatte, und dessen Unterricht jetzt gleichzeitig ein anderer junger Anfänger besuchte, dem abermals eine große Stellung in der deutschen Landschaftsmalerei vom Schicksal zugedacht war: Hans Thoma, mit dem Bracht seitdem in Freundschaft verbunden blieb.

Durch Schirmer nun ward der Anschluß an die heroische Kunst von der Jahrhundertwende vollzogen, und zugleich der Weg zu ihrer koloristischen Neubelebung und Verjüngung gewiesen. Denn dies ist eben Schirmers Tat: daß er die heroische Stillandschaft vom Kartonstil zur Farbe führte. Er vereinigte in sich klassizistische und romantische Elemente: Stilisierung und Kolorismus, episch-großartige „Bedeutung" und jenen subjektiven Lyrismus, der sich von ernsthaften und feierlichen zu melancholischen und trauervollen Stimmungen spezialisierte. Karl Friedrich Lessing, der gerade in jenem Jahre 1858, als Bracht im Heidelberger



Abb. 28. Der Lobber Ort auf Mönchgut, Insel Rügen. Abendstimmung. 1877. (Zu Seite 48 f.)

Schloß mit Schirmer zusammentraf, Direktor der Karlsruher Galerie wurde, und dem der junge Kunstschüler nun gleichfalls nahetrat, hatte die romantische Landschaft begründet. Er hatte den Blick von Italien und Griechenland nach Deutschland zurückgelenkt und den Zauber der Gegenden am Rhein und in der Eifel, den Reiz der Flußtäler, Felsenklippen, Burgruinen und tausendjährigen Wälder entdeckt und jenen Hang zum Geheimnisvollen, Zauberhaften, ja zum Unheimlichen und Spukhaften eingeführt, der in den Dichtungen der Zeit tausendfach wiederkehrt. Ein phantastischer Zug, der weitab lag von der Klarheit der Klassizisten, ein unruhiges Gären, ein finsteres Grübeln, ein verhaltenes Seufzen gleichsam war damit in die arrangierende Landschaftsmalerei gekommen, ein Abglanz eben jenes pantheistischen Gefühls, das wir als eine spezifische Charaktereigenschaft des modernen Welt- und Kunstempfindens bezeichneten. Ein Etwas davon war schon in die Schöpfungen eines dritten Künstlers jener Generation hineingeschlüpft: in Prellers Odysseebilder und vor allem in seine prachtvollen Nordseestücke, die zusammen mit Heines Lyrik unsere Augen für die Herrlichkeit des Meeres zuerst sehend gemacht haben. Weit intensiver aber ging die Adaption des Romantischen in Schirmers Kompositionen vor sich, die trotzdem die logisch-klare Übersichtlichkeit des klassizistischen Linienaufbaus nicht verloren, um mit ihr nun eine Verstärkung des Eindrucks durch farbige Kontraste und Nuancierungen zu verbinden.

Bracht, der der Fortsetzer dieser Tendenzen werden sollte, die er allerdings in ganz andere Bahnen lenkte, fand, der langsam-organischen Art seiner Entwicklung entsprechend, nicht sofort den Anschluß an Schirmer. Wie alle jungen Autodidakten war er in einer naiven naturalistischen Anschauung aufgewachsen; die Freude an der Schönheit der Erscheinungswelt ringsum und an der erwachenden Fähigkeit, sie nachzubilden, führte ihn zunächst zu einer unbekümmerten Wiedergabe des Gesehenen. Und was in dem Anfänger an Sehnsucht keimte, über die Abspiegelung der Wirklichkeit hinauszugelangen, ward viel mehr von Lessing als von Schirmer angefeuert. Lessing war damals der Abgott der jungen Generation, die für die wogenden, ins Ungewisse strebenden Empfindungen ihres Innern in seinen Werken den rechten Ausdruck erblickte. Eine seiner Rheinlandschaften, die in der Darmstädter Galerie hing, hatte frühzeitig auf den Schüler Seegers den nachhaltigsten Einfluß ausgeübt und begonnen, Brachts Vorstellungen von Landschaftsmalerei zu bestimmen. Auch als er nach Karlsruhe kam, blieb Lessing vor allem der bewunderte Meister, dessen schweifende Phantasie von ihm Besitz ergriff. Zunächst freilich hieß es: studieren. Und so wird ein Jahr Antikenklasse, ein Semester Köpfezeichnen (in Kreide und Öl), Unterricht in Perspektive, in Anatomie, im Kopieren von Ölstudien absolviert. Aber als dann unter Schirmers Anleitung die ersten kleinen Ölbilder entstanden, zeigte es sich, daß Bracht die stilisierenden Prinzipien des Meisters noch einigermaßen fremd waren. Schirmers Lehre wirkte erst später nach; dann allerdings sehr stark, und es ist interessant, daß Bracht nach zwanzig Jahren als Lehrer an der Berliner Akademie sich sogar der Unterrichtsmethode seines Karlsruher Direktors im einzelnen erinnerte und die „Besprechungen“, die Schirmer seinerzeit im großherzoglichen Kupferstichkabinett abgehalten hatte, in seinen „Kompositionsabenden“ weiterführte.

In jener Frühzeit jedoch blieb es bei einem nicht viel mehr als offiziellen Lehrer-Schüler-Verhältnis. Die Arbeiten, die in der Anfangsepoche entstanden, und von denen wir eine Auswahl wiedergeben, zeigen den jungen Eugen Bracht vielmehr auf erstaunlich selbständigen Bahnen. Wir sehen, wie aus fleißigen Bleistiftstudien, die jeder Einzelheit, die sich dem Auge bot, getreulich folgen und brav im „Baumschlag“ der alten Methode schwelgen (Abb. 2 u. 7), auch in der Zeichnung bald sich ein bemerkenswertes Gefühl für große Form offenbart (Abb. 3, 10 u. 16), wie in den malerischen Studien, die bald einsetzen (Abb. 4), sich schon die freie Beherrschung der Natur, ja selbst die Freude an Kompositionen von ausdrucksvollen Flächen ankündigt, die viel später Brachts Reifezeit das



Abb. 29. Dorfweg in Göhren auf Mönchgut, Insel Rügen. (Zu Seite 48 f.)

Gepräge geben sollte. Diese Art der landschaftlichen Auffassung ward dann gewährt durch den freundschaftlichen Verkehr mit Hans Thoma, dessen väterliches Schwarzwaldstädtchen Bernau im Sommer 1860 den Schauplatz für gemeinsame Ferienstudien abgab (Abb. 5; vergl. auch Seite 11). Eine unverkennbare Verwandtschaft mit Thomas oberrheinischen Bildern spricht aus Arbeiten, wie sie unsere Abbildungen 5 u. 6 vorführen. Selbst bei einem Ausflug nach Italien (Abb. 11) sprechen diese Anregungen mit, und die Ufer des Lago maggiore erscheinen gleichfalls in jenen ruhigen, großen Formen (Abb. 12) wie die Szenerie aus dem Schwarzwald und von der Bergstraße oder die prächtige Schilderung des Rheingrafensteins aus dem folgenden Jahre (Abb. 15). Alles klingt hier vor, was künftig für Bracht charakteristisch werden sollte: der Sinn für das bildmäßige Zusammenfassen des Details, für eine ernste, fast melancholische Stimmungspoesie, die bezeichnenderweise auch in dem hellen Jubel des Südens gern beibehalten wird, und die Neigung zu einer horizontalen Führung der Hauptlinien in der Komposition. So einfache, die Landschaft in ihren tiefsten Werten fassende Studien waren zu Beginn der sechziger Jahre gewiß nichts Alltägliches.

Dabei ruhte das fleißige Studium der Natur nicht. Mit gierigen Blicken sog sich der Kunstjünger in den Erscheinungen fest, die ihm Gottes weite Welt ringsum zu bieten hatte. Eine Sehnsucht war in ihm, alles in sich aufzunehmen, was das Auge fassen konnte. So erschien es ihm einmal interessant, einen Flußlauf von seiner Mündung aufwärts bis zu seiner Quelle zu verfolgen. Das hat er denn auch ausgeführt: er ist die Nahe (Abb. 10 u. 34) von Bingerbrück bis zu der Wiese, wo sie entspringt, zu Fuß abgegangen, was nicht ganz mühelos war, da z. B. an einigen Stellen der Bahnkörper den einzigen Zugang darstellte, so daß an den weglosen Schluchten des Oberlaufs die Passage nur durch die Tunnels der Eisenbahn genommen werden konnte. Wie er die Resultate solcher eindringlichen Studien in Ebene und Gebirge, in Wald und Feld zu Bildern zu verwerten und zu runden wußte, zeigen einige ausgezeichnete Malereien des zweiten Karlsruher Sommers, die das Licht- und Farbenweben im dichten Waldrevier in Morgen- und Abendstimmung mit zärtlichen Pinselstrichen festhalten (Abb. 13 u. 14) und in dem Reichtum und der Frische des Naturbildes, in der Feinheit der Luftmalerei, in der Verteilung der großen Helligkeits- und Dunkelheitskomplexe von fern die Werke der letzten Periode brüderlich grüßen (vergl. Abb. 77 bis 79).

Das alles waren Proben und Beweise einer sehr selbständigen, unabhängigen Begabung. Daß Schirmers Lehre dazu nicht viel beigetragen hat, ist auf den ersten Blick zu erkennen. So mag Bracht, als nach zwei Jahren eine Anzahl seiner Kameraden von Karlsruhe nach Düsseldorf übersiedelten, der Entschluß nicht schwer geworden sein, diesen Exodus vom Oberrhein zum Niederrhein mitzumachen. Im Herbst 1861 traf er in Düsseldorf ein. Der beliebteste und gesuchteste Lehrer dort war damals Hans Gude, der norwegische Maler, der seit 1854 Professor an der Akademie war. Er repräsentierte mit seinen sechsunddreißig Jahren (geb. 1825) den Lessing und Schirmer gegenüber (geb. 1808 und 1807) schon eine jüngere Generation, und er brachte durch diesen Altersunterschied auch tatsächlich etwas Neues in den Betrieb der deutschen Landschaftsmalerei. Gude war zwar vollkommen zum Deutschen geworden; als Sechzehnjähriger war er, wie so viele Nordländer jener Zeit, nach Düsseldorf gekommen, wo er seine ganze Ausbildung genoß. Aber die Vorstellungen von Licht und Farbe, die sich in der transparenten Luft Skandinaviens gewinnen lassen, wirkten doch auch bei ihm dauernd mit. So viel Verwandtschaft er mit den übrigen Düsseldorfern seiner Epoche zeigt, mit Andreas Achenbach und seinem Kreise: es steckte von Hause aus in ihm ein Feingefühl für die intime Schönheit einfacher Motive, deren Schlichtheit er durch ein tieferes Durchdringen der Beleuchtungsprobleme hob, wie es die Deutschen nur selten aufzuweisen hatten. Nament-

Abb. 30. Herbstabend auf Rügen. 1880. (Im Besitz der Fürstin Löwenstein-Wertheim.) (Zu Seite 48 u. 49.)

lich aber war er als Pädagoge geschätzt, und in Düsseldorf wie später in Karlsruhe und schließlich in Berlin hat Gude einem großen Stamm tüchtiger Künstler die Fundamente seiner vorwärts weisenden, aus modernen Anschauungen erwachsenen Kunstübung weitergegeben. Als Bracht jedoch damals an seiner Tür anklopfte, fand er keinen Einlaß mehr, da jeder Platz im Atelier des Vielbegehrten besetzt war. Nur mit guten Ratschlägen konnte er ihm zur Seite stehen; im übrigen verwies er ihn auf selbständiges Arbeiten.

So ging denn der Neunzehnjährige frohgemut ans Werk und malte „drauf los". Aber es wollte nicht recht glücken. Denn der jugendliche Künstler hatte seine eignen Ideen, die abseits vom damals Alltäglichen lagen, ohne daß er doch schon die genügende Kraft in sich gefühlt hätte, sie mit unbekümmerter Energie in die Tat umzusetzen. Düsseldorf war zu jener Zeit die Hochschule der „Publikums-malerei", wenn man dies Wort prägen darf. Man arbeitete im großen ganzen nicht so sehr, um einem inneren Drange zu gehorchen, als vielmehr um zu ge-



Abb. 31. Abenddämmerung am Toten Meer. Aquarellstudie zu Abb. 32. (Zu Seite 54 u. 56.)

fallen und — zu verkaufen. Dies verständliche und an sich gewiß nicht unberechtigte Streben drängte sich so sehr in den Vordergrund, gefördert durch mehr oder weniger ehrlich gemeinte Tendenzen einer volkstümlichen Kunst, daß man oft weniger den eigenen Plan als Ausgangspunkt der Arbeit nahm als den Geschmack und das Verständnis des Laien, der sich am ehesten durch das befriedigen ließ, was außerhalb des eigentlich Künstlerischen lag, also durch allgemeine gegenständliche Reize anekdotischer oder topographischer Natur. Das Bild mußte „gefällig" sein, wenn es auf der Ausstellung den Beifall der Kunstvereinsmitglieder finden sollte. Bracht aber hatte bereits in jener Zeit einen ausgesprochenen Sinn für die an sich sprödesten Themata, die nur in der malerischen Behandlung, in der subjektiven Auffassung und Neuschaffung durch den Künstler Wirkung zu erlangen hoffen konnten (Abb. 16). Er betrat damit Gebiete, die erst viel später in Deutschland Allgemeingut wurden, in jenen Jahren aber, namentlich in Düsseldorf, terra incognita waren. Künstler und Käufer zuckten über solche „Wagnisse" gleichmäßig die Achseln, und es hätte eines eisernen Selbstvertrauens bedurft, um über diese Mißlichkeiten hinwegzukommen. Die noch schwankende künstlerische Konstitution des Anfängers war dem nicht gewachsen, und



Abb. 32. Abenddämmerung am Toten Meer. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 54 u. 56.)



Abb. 33. Elias am Bache Krith. (Zu Seite 56.)

so suchte er einen Ausweg in dem Mittel, das schwache Persönlichkeiten für alle Zeiten ruinieren kann, starke bald in Unzufriedenheit und innere Kämpfe stürzen wird: im Kompromiß. Brachts Talent war zu gesund, um den unnatürlichen Zustand lange auszuhalten. Um so mehr, da ihm das sacrificium intellectus doch kein Heil brachte; denn die Zwitterdinge, die so entstanden, waren nun weder Ergebnisse eines genialen Eigenwillens noch im Kunsthändlersinne verkäuflich. Ein großer Katzenjammer stieg in ihm auf, wie er keinem erspart bleibt, der sich von dieser oder jener Seite der Kunst nähert, um in ihr Zweck und Inhalt seiner Lebensarbeit zu sehen. Die Zweifel wuchsen und wuchsen, und die Stimmung,



Abb. 34. Nach dem Regenschauer. Nahetal. 1861. (Zu Seite 32.)



Abb. 35. Birkenwald. 1907. (Zu Seite 83.)

die ihn umfing, wird bald den Charakter der Verzweiflung angenommen haben. Ein äußerer Umstand trat schließlich — es hatte nun schon das Jahr 1863 begonnen — hinzu, um dem Faß den Boden auszuschlagen und die ganze Künstlerlaufbahn Brachts auf Jahre hinaus in Frage zu stellen: der Vater geriet in finanzielle Schwierigkeiten, und der Sohn sah sich vor die Notwendigkeit gestellt, entweder den Kampf mit dem Kunstberuf aufzunehmen und dabei seine Ideale zu gefährden oder selbst einer unsicheren Existenz entgegenzugehen, die auch für die Entwicklung seiner Malerei keine Gewähr bieten konnte. Die innere Entmutigung aber war zu groß, um ihm über diese Krisis hinwegzuhelfen. So faßte er denn den schwersten Entschluß. Er entsagte der Kunst, vielleicht

darf man besser sagen: er floh von ihr, und wandte sich einem kaufmännischen Berufe zu!

Es begannen zehn Jahre einer Leidenszeit, von deren Qualen auch der Fernerstehende sich ohne Mühe eine Vorstellung machen kann. Aus den Regionen eines freien Künstlertums, aus Düsseldorfer Malkasten- und rheinischer Bowlen-Atmosphäre heraus sollte Eugen Bracht sich in die Nüchternheiten einer Kaufmannstätigkeit begeben, für die ihm nach Anlage wie Erziehung alle Voraussetzungen fehlten. Die Aufnahme, die sein Vater einst als verfolgter Burschenschafter in Belgien gefunden hatte, mag ihm den Weg nach Verviers gewiesen haben, wo er von 1863 bis 1870 sich eine wirtschaftliche Basis schuf, um dann sein Geschäft



Abb. 36. Friesischer Hof. 1907. (Zu Seite 84.)

in Berlin weiterzuführen. „Das Ausrechnen," erzählte er später, „ob man Londoner Rimessen heute besser in Köln oder Lüttich bestelle, fand ich gerade nicht sehr interessant, und meine Not, die Stärke der vielen Wollpartien und deren Preise im Kopf zu haben, verursacht mir noch heute nach mehr denn dreißig Jahren fürchterliche Träume, aus denen ich ganz gerädert erwache." Erst allmählich erwuchs aus der lästigen Pflichterfüllung eine Lebensaufgabe. Reisen, die der Beruf mit sich brachte, ins benachbarte deutsche Industriegebiet oder zu Wollauktionen nach London, brachten Abwechslung und Anregung. Und der Trieb über das Gewöhnliche hinaus, dem der Zugang zur Kunst versperrt war, suchte sich in wissenschaftlichen Beschäftigungen, mikroskopischen Untersuchungen und Naturbeobachtungen anderer Art, zu entladen. In den ersten Monaten des Jahres 1870 erfolgte dann die Übersiedelung nach Berlin, wo am Köllnischen



Abb. 37. Fata morgana. (In Berliner Privatbesitz.) (Zu Seite 56 f.)

Fischmarkte ein kleines Wollagentur- und Wollgeschäft „Eugen Bracht & Co." eröffnet wurde. So schien es, als habe sich der frühere Karlsruher und Düsseldorfer Akademiker ganz im kaufmännischen Leben verankert. Um so mehr, als er gerade in jener Zeit seine Existenz mit einer anderen für immer verknüpfte: er heiratete eine junge Mannheimerin, Marie Deuzer, die Tochter des früh verstorbenen Malers Ludwig Deuzer, der, einst ein Schüler von Cornelius, ein ähnliches Schicksal wie Bracht erlebt hatte und aus äußeren Gründen von der Kunst zum staatlichen Beamtentum übergesiedelt war; der übrigens auch durch seinen Vater, Theodor Deuzer aus Augsburg, den Verfertiger der Raffael-Kopien in der Karlsruher Gemäldegalerie, mit der weiteren deutschen Kunstwelt in Verbindung stand.

Doch bevor der neue Firmeninhaber und Ehemann in seinem Kreise festere Wurzel gefaßt hatte, begann der Boden seiner bürgerlichen Existenz abermals zu wanken. Der Krieg und die wirtschaftliche Situation der folgenden Jahre brachten geschäftliche Schwierigkeiten, denen er nicht standzuhalten vermochte. Jetzt erst zeigte es sich, wie wenig er zum Kaufmann geschaffen war. Verluste und Sorgen wurden tägliche Gäste, und die Kontortätigkeit, die er immer nur widerwillig ausgeübt hatte, ward ihm völlig verleidet. Und zugleich meldete sich, erst leise und behutsam, dann immer dringlicher und anspruchsvoller, der gewaltsam zurückgedämmte Wunsch, zur Kunst zurückzukehren. 1874 beschloß Bracht nach langen inneren Kämpfen, zum zweiten Male umzusatteln und zu diesem Zweck sein Geschäft zu liquidieren. Im Mai des nächsten Jahres war auch dies erledigt, und der Sommer 1875 begrüßte ihn als den einst verlorenen, nun wieder heimgekehrten Sohn der Kunst.

Wie tief die Sehnsucht nach einem Leben in Freiheit und Schönheit ihm im Herzen saß, erkennt man am besten aus einigen Sätzen, die er als Antwort auf die Umfrage einer Tageszeitung („Berliner Tageblatt" 1900, Nr. 287) niederschrieb, die ermitteln wollte, welches Revier der deutschen Landschaft einzelnen Künstlern das liebste wäre. Bracht erzählte:

„Es war etwa im Jahre 1873, seit acht Jahren war ich Kaufmann; der Malerei, meinem ursprünglichen Berufe, gänzlich entfremdet. Zur Besichtigung überseeischer Wollen war ich nach Bremen unterwegs, vom Lehrter Bahnhof ab — Nachtfahrt — im Kupee allein. Fröstelnd erwachte ich im Moment des Sonnenaufgangs!

„Draußen zartrosiger Morgennebel, der, die Ferne verhüllend, den Blick auf die Nähe beschränkt, diese aber, die Lüneburger Heide, denn das mußte sie sein, durch die seitliche Beleuchtung zu etwas mir völlig Neuem, unerhört Berückendem verklärt!

„Die Heidekrautmassen selbst tief purpurn, nur die Ränder und Spitzen goldrosig gesäumt, langgezogene Schatten auf weißem Sandflecke; dazwischen werden grellbeleuchtete fahle Grasbüschel zum Ereignis, auf den sanften Bodenwellen einzelne Wacholder, und jetzt der Glanzpunkt — eine Niederung mit einem kleinen Teich, binsengesäumtem Goldrand und jenseits im Nebel und doch sonnig ein Eingeborener, der ein Dutzend Heidschnucken vor sich her treibt — einen Moment sehe ich das bewegte Spiegelbild, Mann und Schafe, im Teich, und weiter saust der Zug.

„Den Nebel verzehrt die steigende Sonne, und nun schweift der Blick ungehemmt in die ungemessene Heideferne, wechselnde und doch verwandte Bilder, gewellte Hügel mit leuchtenden Sandwehen, kleine Kieferngruppen, auf der Höhe der strohgedeckte Schafstall mit dem zur Erde reichenden Dache, Birkenalleen, moorige Strecken mit Torfstich und ganz ferne im Eichenkamp geborgen einsame Menschenwohnungen.

„Was ich in jener Stunde mit wiedererwachenden Maleraugen gesehen und aufgenommen, will ich nicht versuchen zu sagen, und als der Zug hielt, las ich den Stationsnamen ‚Soltau'.



Abb. 38. Rast in der Araba. 1882. (Zu Seite 57.)

„1875 kam ich wieder die Strecke gefahren, stieg richtig in Soltau aus, hatte die Last der Geschäfte abgeschüttelt, nicht ohne Bitternisse und Demütigungen, war aber nach zehn Jahren wieder der Landschaftsmaler von Beruf, zaghaft schreitend zum ersten Versuch und doch getragen von stolzer Siegesahnung, denn die Heide lohnte mir meine Begeisterung — gleich die ersten größeren in Karlsruhe in der Ruhe entstandenen Bilder fanden, noch bevor ausgestellt, ihre Käufer. Daß ich 1880 nach Syrien reiste (s. u. Seite 52), das geschah in der Zuversicht, auch dort etwas wie orientalische Heide zu treffen, und dieser Umweg über Palästina und den Sinai sollte mich merkwürdigerweise wieder nach dem Ausgangspunkte Berlin zurückführen.“

Ein Dutzend Jahre Pause — das war kein geringes Erlebnis und eine Probe auf die innere Festigkeit und Unwandelbarkeit der künstlerischen Gesinnung, die für alle Zeiten nachwirken mußte. Was mag in der Seele eines jungen Malers vorgehen, der die Höhe des zweiunddreißigsten Lebensjahres auf so gewundenen, von Gestrüpp und Schlingpflanzen überwucherten Wegen erklommen hat, um nun endlich, endlich die Aufgabe, die seiner wartet, klar zu überblicken! Wer aber diese Schule einmal durchgemacht hat, war nunmehr auch gegen jeden Anfall von Schwäche gefeit. Und wundersam ist es zu beobachten, wie Bracht in dieser Zeit des Harrens und der unbewußten Vorbereitung seine Entwicklung gleichsam ohne sein Zutun gefördert hatte. Wie er durch die Zucht des Lebens als Künstler innerlich gewachsen war, ohne einen Pinselstrich gemacht zu haben. Er war in der Stille gereift, und anders stand er nun, da er wieder zur Palette griff, den Problemen seiner Jugend gegenüber. Es ist bezeichnend, daß er, wie wir soeben hörten, im Sommer 1875 die erste Studienreise der neuen Künstlerschaft in die Lüneburger Heide machte. Vorher hatte Bracht in Berlin Albert Hertel aufgesucht, der ihm den sehr verständigen Rat gab, sich vorläufig nur mit Studien von knappem Ausdruck zu befassen und dabei eben Farbe und Ton aufs Korn zu nehmen, um sich intensiv in die Grundfragen des Malerischen zu versenken. Dieser Ratschlag paßte durchaus zu dem Programm, das Bracht sich zurechtgelegt hatte. Das Stoffgebiet, das er suchte, war die an sich einfache und ernste Landschaft, eine Natur, die weder pathetisch noch rhetorisch noch „amüsant“ war, noch touristisch oder topographisch fesselte; das Ziel, aus solcher Welt Ausschnitte zu wählen, die in sich das Wesen der ganzen Umgebung konzentriert abspiegelten. Der Hauptnachdruck ward auf die Stimmung des Naturausschnittes gelegt, auf seinen heroisch-lyrischen Grundgehalt. Es handelt sich von vornherein bei Bracht nicht allein darum, die Licht- und Luftwerte, die Farbentöne und Linien der Wirklichkeit zu erfassen und wiederzugeben, sondern um ein Emporsteigen über das Banale der Studie. Die Seele des Stückes Welt gleichsam, in das sich des Malers Auge verliebte, sollte sichtbar gemacht werden. Und sofort erschien Bracht für solche Zwecke an erster Stelle das Mittel tauglich, das vor ihm Poussin und Claude Lorrain, Koch und Reinhart, Preller und Schirmer und Böcklin immer vorgebracht hatten: die Betonung des Raumes. Nichts bringt uns das Gefühl der Kleinheit des menschlichen Einzelwesens und dadurch die Empfindung des Einsseins von Mensch und Natur — daß wir uns als ein Teilchen des großen All erkennen — näher als eine ausdrucksvoll vermittelte Raumvorstellung. In dem Eckchen Unendlichkeit, dessen Größe uns dabei so nachdrücklich klar gemacht wird, erblicken wir „mit frommem Schauder“ ein Symbol des Unermeßlichen, in dem wir hausen. In Brachts erster Periode nach der Rückkehr zur Kunst erscheint das Streben zu solchen Effekten noch nicht rein und unvermischt. Es verbindet sich noch mit den mehr realistischen Prinzipien der akademischen Lehren jener Jahre, die erst nach und nach überwunden werden. Aber an einem bestimmten Motiv zeigt sich doch, wohin er zielte: an der wachsenden Bedeutung des Vordergrundes. Dieser Bildteil war ihm früher niemals als besonders wichtig erschienen, und jetzt nahm er ihn geradeswegs zum Ausgangspunkt. Der Blick, der sich einem seiner Ge-



Abb. 39. Am Brunnen Ber Sebra. (Zu Seite 57.)

mälde zuwendet, setzt unten am Rande an und fährt nun zunächst über eine weite Fläche hin, so daß wir sogleich mit Macht aus unserer Alltäglichkeit und Umgebung gerissen werden. Dann erst beginnen die stofflich interessierenden Details der Landschaft sich herauszuheben und unser Auge auf sich zu ziehen.

Das Gegenständliche aber bewegte sich im Kreise der einfachsten, sprödesten Themata. Heidestriche und Hünengräber waren seine Lieblingsstoffe. Hier war nichts, das sich äußerlich und laut gebärdete. Die keusche Landschaft der niederdeutschen Ebene macht Eindruck nur auf ernsthafte, versonnene Menschen, die etwas mit sich abzumachen haben; der landläufige Tourist stürmt vorüber oder nimmt, wenn er die „Sensation" der melancholischen Einsamkeit kurz genossen, schnell Reißaus, erdrückt von der Größe und Wucht dieser Natur. Das gerade suchte Eugen Bracht. Und Kopf und Studienmappen bis zum Rande gefüllt mit Bildszenerien aus diesen herben Gegenden, kehrte er im Oktober 1875 wieder zu seinem einstigen Ausgangspunkt zurück: nach Karlsruhe. Unwiderstehlich zog es ihn dorthin, als gelte es, wieder an den Beginn seiner künstlerischen Werdezeit anzuknüpfen und alles zu vergessen, was von Schicksalen, Kämpfen und Leiden in den sechzehn Jahren geborgen lag, die inzwischen verrauscht waren. Hinzu kam allerdings noch ein äußerer Grund: Hans Gude war kurz zuvor in die badische Hauptstadt berufen worden; in ihm einen Freund und Berater zu finden, mußte als ein unberechenbarer Gewinn erscheinen.

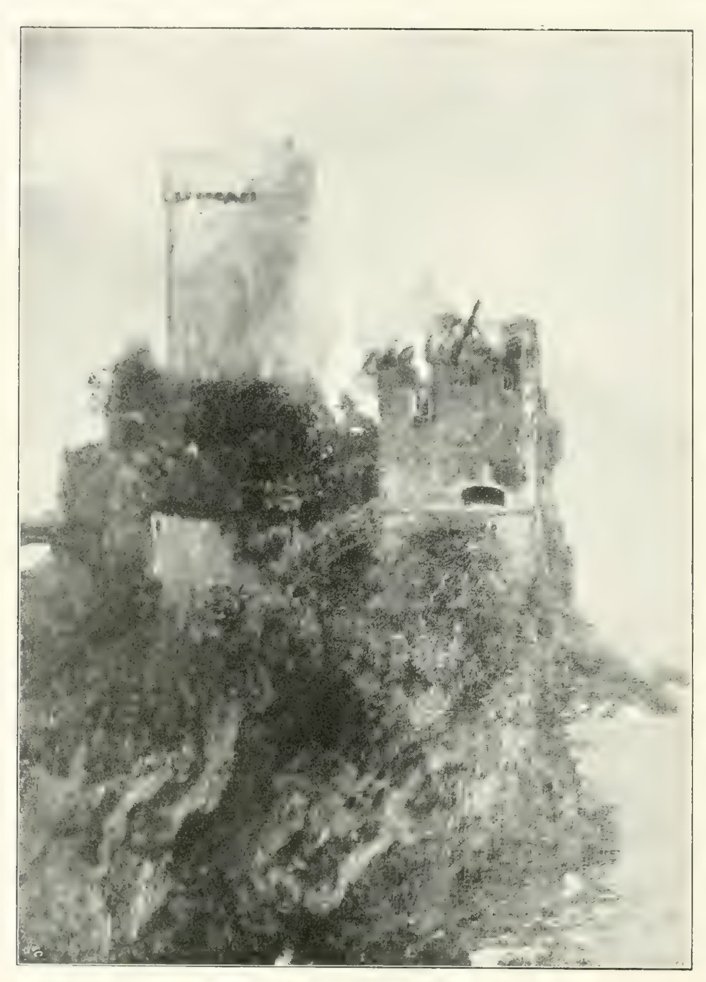


Abb. 40. Das verbrannte Schloß. (Zu Seite 70.)

Mit Feuereifer geht Bracht an die Arbeit. Zwei Bilder zugleich werden begonnen: eine einfache, stimmungsvolle Heidelandschaft und ein Motiv von den „Sieben Steinhäusern", wie die vorgeschichtlichen Grabkammern bei Fallingbostel genannt werden. Und nun winkt nach langen Jahren der Enttäuschung, des Zweifelns und Ringens, der Verbannung aus dem Bezirk der Kunst und der bangen neuen Hoffnung ein erster Erfolg. Ja, ein Doppelerfolg; denn beide



Abb. 41. Schafe am Breithorn, mit Porträt Brachts im Atelier. 1888. (Zu Seite 70.)

Bilder fanden sofort einen Käufer. „Aus der Lüneburger Heide" kam im März 1876 in die Ausstellung des Karlsruher Kunstvereins, und es war noch nicht über dessen Schwelle gelangt, als Gräfin Flemming, eine Tochter der Bettina von Arnim, die Gattin des preußischen Gesandten in der süddeutschen Residenz, es hereintragen sah und für sich vormerken ließ. Und am Tage danach kaufte dem überglücklichen Künstler Herr von Harder, ein Karlsruher Künstlerfreund, der sich ebenfalls und zu seinem Ärger zu spät in der Ausstellung um die Heidelandschaft beworben hatte, im Atelier das „Hünengrab" von der Staffelei weg (Abb. 17).

Dies frohe Gelingen nach so grausamer Prüfungszeit gab einen neuen Ansporn, auf dem eingeschlagenen Wege weiter fortzuschreiten. So sehen wir Bracht in den Sommermonaten 1876 und 1878 abermals in der Lüneburger Heide, dazwischen, 1877, an der Ostsee, in Göhren auf Rügen, 1879 endlich auf den Gebirgsheideflächen des hohen Venns bei Malmedy, jenen rauhen Gefilden der Eifel dicht an der belgischen Grenze, deren kahle Rücken noch von den sausenden Nordseestürmen erreicht werden. Die Arbeiten, die aus dieser Periode stammen, tragen durchweg den Stempel einer reifen, in sich gefesteten Ruhe. Man fühlt: sie sind Schöpfungen eines Mannes, der nach langen Wirrnissen zur Klarheit über sich selbst und sein Verhältnis zur Natur gelangt ist. Bezeichnend für sie ist die Bevorzugung des Breitformats; denn dieses entspricht dem großen Prinzip der horizontalen Linienkomposition, die jenen Stimmungen ein klarer Spiegel ist. Von großen Wagerechten sind sie durchzogen und bestimmt, die am liebsten mitten durch das Bildrechteck sich ziehen, die Fläche in zwei nahezu gleich große Teile zerschneidend. Sie führen unser Auge in die Weite und lassen uns die Riesenausdehnung des Raumes empfinden, dem hier ein Ausschnitt entnommen ist. Unsere Phantasie folgt ihnen links und rechts über den Rahmen hinaus, und wir sehen im Geiste die ganze Landschaft sich vor uns ausbreiten. Meist ist es der Horizont, der unserem Blick eine Grenze setzt. Sein ernster Kontur wird dann oft durchschnitten, aber nur um uns die Großartigkeit der Natur noch schärfer ins Bewußtsein zu prägen. Die Silhouetten von Bauernhütten und Viehställen heben sich zackig vom Himmel ab, oder die Welle eines kahlen Hügels ohne Baum und Strauch, oder die märchenhaften Fernen getürmter Steinmassen, unter denen die Urbewohner dieses strengen Landes ihre Helden begruben. Alles ist still und groß. Von einer immanenten Feierlichkeit, die sich nicht laut äußert. Heide, Heide ringsum, die im Hochsommer, wenn alle anderen Blumen schon dem Verdorren nahe sind, ihre Blütenzauber entfaltet und sich mit dem violetten Kleide der Erika schmückt. Spärliches Gras deckt die Fläche. Niedrige Büsche wuchern über dem Boden. Ein Teich, ein Moor, ein Sumpfgewässer schillert auf, im glatten, regungslosen Wasser den Himmel spiegelnd, wie Augen der Heide, geheimnisvoll, märchenhaft, unergründlich, tückisch und lauernd. Weitab liegt die große Welt. Nur in weiten Abständen taucht ein lebendes Wesen auf. Eine Schafherde mit ihrem Hirten, ein einsames Bäuerlein, das stumm seines Weges zieht, ein Hirsch, der aus dem Gehölz sich hervorgewagt hat und seine Brunst in den Abend hinausschreit. Oder ein Wagen rollt durch die Öde. . . . Erde und Himmel teilen sich zu gleichen Hälften in diese Bilder. Und in dem Zusammenklang dieser Farbentöne liegt ihr malerischer Wert und Reiz. Noch tauchen nicht die späteren Wolkengebilde Brachts auf, die königlichen, düstern und heiteren Luftschlösser, die er zu beschwören weiß; es ist ein milder grauer oder weißlich-blauer Sommerhimmel, der sich über dem stillen Lande wölbt, eine ungeheuere, unbewegte Schicht. Nur selten hat er damals Sturm und Wetter gemalt. Meist ist's, als halte die Natur den Atem an und gebiete dem Winde zu schweigen, um nicht die majestätische Feierlichkeit der Stunde zu zerstören (vergl. Abb. 18, 21 bis 26).

Ein Motiv aber tritt in den Heidebildern bedeutsam hervor, das für Brachts Art charakteristisch blieb: die Behandlung des Vordergrundes. Wir sahen oben, daß dem Neunzehnjährigen 1861 ein Bild „ohne Vordergrund" als etwas Neues

aufging. Indessen, es ist zu unterscheiden zwischen Vordergrund und Vordergrund! Was Bracht bei der Studie zu „Taunus und Main“ zu vermeiden suchte, war jene spielerische Behandlung des ersten Plans, die damals, gleichsam als unterhaltsame, das Publikum anlockende Introduktion des eigentlichen Bildes, beliebt war. Hiermit wollte er aufräumen. Dafür aber rückte nun das, was insgemein damals als Mittelgrund galt, an die erste Stelle, und dies ist der „Vordergrund“, der bei Bracht eine so eigenartige und entscheidende Rolle übernommen hat. In seinen Aufzeichnungen hat er darüber berichtet, wie er bei seinem Wiedereintritt



Abb. 42. Wolken überm Watt. 1908. (Zu Seite 82.)

in die Kunst ganz bewußt auf dies Motiv ausgegangen ist: „Ich liebte es, mir ganze Serien von Vordergrundbildern vorzumalen, wie sie sich auf Ausstellungen ausnehmen sollten. Das entsprach so ganz meinen ursprünglichen Neigungen, daß es glücken mußte! Dazu sollten natürlich Luft und Stimmung treten und die bescheidenen Bodenelemente dadurch ihre Weihe erhalten.“ Dies Programm führte er konsequent durch, mit einer großen Siegesgewißheit, eisernem Fleiß und unermüdlicher Ausdauer, und der Erfolg blieb nicht aus. Diese weiten Perspektiven über eine Landschaft hin, die er den Augen der Beschauer eröffnete, fanden Anklang, ohne daß das Publikum recht wußte, worauf der Eindruck beruhe, den es von den Gemälden empfing. Der Käufer eines Moorbildes schrieb einmal an

Bracht: er wisse selbst eigentlich nicht, was ihn veranlasse, das Bild zu erwerben, „da ja, auch nach Aussage seiner Frau, genau genommen nichts darauf sei". Dem offenherzigen Kunstfreunde war es unheimlich, ein Werk gekauft zu haben, das seinem Verlangen nach gegenständlichen Reizen so gar nicht entgegenkam, und doch wählte er es, weil er unbewußt, fast widerwillig, von der Raumwirkung gepackt war, die dies „nichts enthaltende" Bild auf ihn ausübte. Und gerade solche Ausschnitte aus einer unbelebten, im landläufigen Sinne nicht „interessanten" Landschaft beschäftigten Bracht außerordentlich. Die größte Sorgfalt wird aufgewandt, um das zurückhaltende Wesen dieser herben, dem Maler wenig entgegenkommenden Natur in ihren Geheimnissen zu ergründen. Wir glauben es ihm aufs Wort, wenn er erzählt, daß er an einem kleinen Bilde von der Luhe in der Heide an zwanzig Vormittage gemalt habe, um die äußerste Intimität zu erreichen (Abb. 21).

Die Bilder von Rügen sind auf denselben Kompositionsfundamenten aufgebaut wie die Gemälde aus der Heide. Übereinstimmend weisen auch hier unsere Proben (Abb. 27 bis 30) auf das Querformat, auf die ernste Stimmung, auf die große Horizontallinie, die sich vielsagend durch die Bildfläche zieht. Es ist bezeichnend für Bracht, daß er sich lieber an die Dünenlandschaft der Küste hielt als an die offene See, daß er das Meer vorzüglich als großen Wasserspiegel faßt und, als er einmal ausnahmsweise die Brandung in den Kreis seiner Darstellung zieht (Abb. 30), die tosenden Wogen in den Hintergrund rückt, um auch hier wieder seinem alten Thema treu zu bleiben und den Vordergrund mit großen, bedeutungsvollen Linien als Hauptelement des Bildes auftreten zu lassen. Hier an der Ostseeküste fand er wie in der Heide Formationen, die aller kleinlichen Details spotteten: Dünenhügel, deren Sandmassen nur niedriges Gras überwucherte, und



Abb. 43. Märkischer Waldsee. (Zu Seite 79 f.)



Abb. 44. Forsthaus am See. (Zu Seite 85.)

die langgestreckten Kreidefelsen, welche die Insel Rügen so majestätisch gegen das Meer hin abgrenzen. Wiederum treten Menschen und Menschenwerk weit zurück gegen die große Stille der schweigenden Natur. Ein paar Häuser und Dächer, die von einem einsamen Gehöft aufragen, ein paar vereinzelte Küstenbewohner, die gegen Wind und Regen den Sandweg sich hinaufmühen oder dürres Reisigholz herbeischleppen oder Muscheln suchend sich den Strand entlang trollen, tragen nur dazu bei, die Hoheit und Herbheit der Landschaft, in der sie so winzig auftauchen, durch den Kontrast noch imposanter erscheinen zu lassen. Auch hier ist überall aus einem verhältnismäßig einfachen Motivenkreise durch die persönliche Auffassung und Verarbeitung des Künstlers eine heroische Poesie hervorgewachsen, die den Beschauer emporhebt, ohne ihn doch die Verbindung mit einer wohlvertrauten heimatlichen Gegend verlieren zu lassen. Es ist das große Geheimnis der Brachtschen Kunst: schlichte Themata mit einem bedeutungsvollen und großartigen Inhalt zu erfüllen.

Um das Jahr 1880 nimmt diese Kunst eine neue Wendung. Bracht hatte bisher in der ersten Reihe der Künstler gekämpft, die in der Landschaftsmalerei das gleiche Prinzip verfolgten wie andere beim Figurenbilde: den grundsätzlichen Verzicht auf äußere, stoffliche, „literarische“ Reizmittel, und die strenge, fast asketische Beschränkung auf einfache, naheliegende Vorwürfe, um die Wirkung nur im engsten Kreise des malerischen und künstlerischen Vortrags zu suchen und keinen Fuß breit ins Gebiet der Nebeneffekte abzuschweifen, die darauf berechnet waren, den Laiengeschmack des Beschauers einzufangen. Die große Strömung, die in den siebziger Jahren einsetzte, die aber in Deutschland damals nur erst wenige Künstler erfaßte, hatte Bracht in ihren Bann gezogen, weil seine innerste Natur



Abb. 45. Der Schilfteich. (Zu Seite 85.)

zu diesen neuen Ideen hindrängte. Nur wenig jedoch trug zur Ausbildung dieser Eigenart das Vorbild der französischen Kunst bei, das für die meisten andern neben und nach Bracht vor allem maßgebend wurde. Wohl war ihm schon frühzeitig von den Umwälzungen Kunde geworden, die sich in Paris vollzogen hatten. Zu Anfang der sechziger Jahre war es, als zwei seiner Düsseldorfer Kameraden, die Maler Rollmann und Irmer, von einem Studienausflug nach der fran-



Abb. 46. Die Windmühle. (Zu Seite 84.)

zösischen Hauptstadt aufgeregt heimkamen und erzählten, sie hätten dort Landschaften gesehen, die in ihrer Einfachheit und Natürlichkeit und in ihrer eigenen Tongebung von den in der rheinischen Kunststadt üblichen völlig verschieden wären. „Silbrige" Töne hatten sie kennen gelernt, die sie besonders entzückten; wahrscheinlich waren es Gemälde des père Corot, denen sie diese Entdeckung verdankten. Bracht hörte zu, aber er blieb ungerührt; denn er wußte schon in jener Zeit des Schwankens, daß er sich unbedingt erst selbst finden müßte, bevor er die Wirkung starker Eindrücke von außen her ertragen könnte. In der Kaufmannszeit kam er dann zur Weltausstellung von 1867 nach Paris, aber er mag sich damals mit Absicht von einer eingehenderen Beschäftigung mit den Kunstwerken ferngehalten haben, um sich das Herz nicht allzuschwer zu machen. Und als er 1874 wieder zur Malerei zurückkehrte, hatte er zunächst das Bedürfnis, aus der Berliner Unruhe und dem Wirrwarr der Liquidationsgeschäfte in der Karlsruher Stille Zuflucht zu suchen. 1876 fuhr er aber doch nach Paris zum sommerlichen Salon, und dieser Besuch wurde zu einer alljährlichen Gewohnheit, der er bis zu der späteren Übersiedlung nach Berlin treu blieb. Er sah sich in Paris um, aber ohne die Tendenz, in die verborgeneren Gänge der neuen französischen Malerei hineinzuleuchten. Claude Monet, Pissaro, Cézanne, Sisley blieben ihm fremd; er lernte ihre Namen und Werke erst viel später kennen. Courbets Ausstellungen hatte er gesehen, auch Manets erstes Auftreten im offiziellen Salon erlebt. Doch von Corot war es noch still, ebenso von Daubigny. Mehr sah er von den Landläufigeren, wie Breton, Bastien-Lepage, Harpignies usw. Aber der „Salon des refusés" wieder war nicht imstande, ihn aufzurütteln. Er wollte unabhängig bleiben und sich dem großen Strom der Neuerer nicht bedingungslos anvertrauen; wohl im allgemeinen den Horizont erweitern, seine Ausdrucksmittel bereichern; aber nicht seine Eigenart und Bodenständigkeit verlieren.

Seltsam ist es, daß Bracht nur von einem Künstler bewußte Beeinflussung erfahren haben will, der seiner ganzen Art wahrhaftig auch nicht sonderlich nahe stand: von Whistler! Er bekennt, daß er später, bei seinen Studien im Südharz, namentlich in Walkenried, in dem Streben, von der früheren dünnen Farbe loszukommen und sich ein stärkeres Kolorit anzueignen, den ersten Schritt auf dieser Bahn durch eine Vereinfachung im Sinne Whistlers ausgeführt habe. Er erkannte, wie leicht viele Töne in einem Gemälde sich gegenseitig schädigen, wie stark aber die Wirkung bei einer ganz geringen Anzahl sein kann, und machte auf dieser Basis seine ersten Versuche in der Richtung auf den Stil, der später zu so bedeutenden Werken führen sollte, und den die Fernerstehenden eher mit den dekorativen Experimenten der Zeitgenossen in Verbindung gebracht haben. Wir wissen, wie weit Bracht sich trotz dieser vermeintlich engen Anknüpfung von des großen amerikanischen Engländers Kunst entfernte.

Es ist jedenfalls ungemein bezeichnend für Bracht, daß ihm nach seiner Meinung auf dem Wege des reinen Impressionismus kein Heil zu erblühen schien. Er erkannte vielleicht von fern die Bedeutung der Manetschen Lehren für die Weiterentwicklung der malerischen Technik, für die Bewältigung von Licht-, Luft- und Farbenproblemen aus dem Gesichtswinkel des schärfer sehenden modernen Auges heraus. Aber seine ganze Veranlagung mußte ihn davor schützen, sich dem modernen französischen Credo mit Haut und Haaren zu verschreiben. Jenes Stück Klassizismus und Romantik, das er in sich trug, zwang ihn auf andere Bahnen. Die Gefahr, im Artistischen zu versinken, existierte nicht für ihn, und mit der Einseitigkeit eines starken Talents glaubte er mehr und mehr in der Art der neuen Pariser Malerei eine Erhebung der Mittel zum Zweck zu sehen, die ihn nicht befriedigen konnte. So stürzte er sich, noch nicht ganz klar über die Möglichkeiten, die modernen Errungenschaften mit seinen innersten Absichten zu verschmelzen, ins entgegengesetzte Extrem. Gerade zu der Zeit, da nun endlich Manet und seine Mitarbeiter die deutsche Kunst in immer steigendem Maße zu beein-

flussen begannen, wandte er sich bewußt Tendenzen zu, die dem Franzosentum schnurstracks zuwider liefen, ja mehr als das: die zu Brachts eigener bisheriger Malerei einen Gegensatz darstellten. Es war gleichsam eine Flucht vor der allzu großen Macht des Technischen, die er nur bewerkstelligen konnte, indem er sich dem Stofflichen in die Arme warf. Zwar einen Rückfall in die alte akademische Anekdotenmalerei und Staffagenaufputzung gab es nicht; dazu war der Einfluß der Zeitströmung zu mächtig. Aber es wuchs in ihm die Lust nach einer inhaltlichen Steigerung der landschaftlichen Themata, die dennoch ihre bis dahin bevorzugte Eigenart nicht einbüßen sollten. Schon oben (S. 42) sahen wir, wie Bracht später die Epoche seiner Orientreisen, die nun begann, lediglich als eine Fortsetzung und Weiterführung der bisherigen Heidemalerei auffaßte. Er suchte in den Gegenden, wo einst die Wiege der Menschheit gestanden hatte, im Grunde nicht viel anderes als das, was er bis dahin im deutschen Norden gefunden. Und doch mußte durch diese Verlegung des Schauplatzes seiner Arbeit sofort ein



Abb. 47. Das Gestade der Vergessenheit. Erster Entwurf. Datiert vom 16. November 1888. (Zu Seite 72 ff.)

neues Element in die Studien und Bilder sich einschleichen: der geographische und touristische Reiz, den diese ferne, fremde Welt ganz selbstverständlich auf das deutsche Publikum ausübte. Durch solche Schilderungen, und mögen sie noch so ernsthaft sich auf ein malerisches Durchdringen der natürlichen Erscheinungswelt beschränken, wird in jedem Beschauer ein Etwas ausgelöst, das im Grunde abseits liegt vom künstlerischen Genießen, irgendeine Sehnsucht nach der Ferne, bürgerlich ausgedrückt: nach weiten Reisen; eine Neugier, Unbekanntes kennen zu lernen, das sachliche Wissen von weit entfernten, fast märchenhaften Ländern zu bereichern, durch das Eindringen in eine Welt von südlicher Farbenpracht, die bevölkert ist von fremden, seltsamen Menschen, den Alltag und seine Geschäfte los zu werden. Vielleicht hat der Gedanke an solche Einflüsse und Eindrücke mitgesprochen, als Bracht sich entschied, Paris, Courbet und Manet den Laufpaß zu geben und sich dem Osten zuzuwenden, wo er sicher war, vom Dogma des Impressionismus nicht erreicht zu werden. Wirken wollen ist schließlich eine der stärksten Triebfedern künstlerischen Schaffens wie menschlicher Tätigkeit überhaupt, und die Bedeutung neuer, ungewohnter Motive für den Kampf um dies Ziel wird niemand gering achten. Aber der Gedanke, der Bracht leitete, war beileibe nicht



Abb. 48. Das Gestade der Vergessenheit. 1889. (Zu Seite 74.)

auf irgend etwas gestellt, was der landläufigen Orient- und Weltreisemalerei ähnlich sah. Nicht auf Bädeker-Illustrationen in großen Formaten hatte er es abgesehen. Was er ersehnte, war vielmehr, für die Stimmungen, die er bisher aufgesucht hatte, durch fesselnde und erregende neue Erlebnisse noch weit eindringlichere, anziehendere, energischer aufrüttelnde landschaftliche Symbole zu entdecken.

Trotzdem bereitete Bracht sich doch auch darauf vor, die figürlichen Nebenthemata, die sich ihm bei dieser Studienreise ergeben würden, mit möglichst großer Sicherheit und Freiheit bewältigen zu können. Den Sommer 1880 verbrachte er in München, um sich in fleißiger Zeichnung nach dem Modell zu üben. Und am 20. September trat er nun in Begleitung von A. von Meckel und C. C. Schirm über Triest und Ägypten die Fahrt nach Jerusalem an. Die ersten Studien im Heiligen Lande wurden bei den Gräbern im Kidrontal gemacht. Es folgte ein zwölfwöchiger Aufenthalt am Toten Meer. Das Weihnachtsfest verlebte die deutsche Künstlertrias in Bethlehem; dann reiste sie südwärts nach dem Peträischen Arabien, gelangte unter großen Strapazen nach Petra, nach Abala am Roten Meer, hielt sich in der Sinaihalbinsel auf und erreichte im Beginn des Jahres 1881 über Suez Kairo. Bracht wurde hier von einer trüben Nachricht in Empfang genommen, die ihn sofort nach Europa zurückrief: es ereilte ihn die Kunde von einer schweren Erkrankung seiner Gattin. In angstvoller Hast ward die Rückreise angetreten, und im März 1881 finden wir den Künstler wieder in Karlsruhe bei seiner Gefährtin, die er zwar hoffnungslos aufgegeben, aber noch lebend antraf. Der armen Leidenden ward von da ab eine Zeit der Schmerzen und der trüben Ahnungen beschieden, die erst sechs Jahre später ihr schlimmes Ende fand, da sie der Tod erlöste.

Bracht war vom Orient mit zahllosen Studien heimgekehrt, und mit Feuereifer ging er nun an die Arbeit. Die Sorge um die Gattin, die Unruhe, die in seine Tätigkeit kam, als er im Sommer seine Zeit zwischen dem Karlsruher Atelier und dem Landaufenthalt der Kranken in Gernsbach teilen mußte, konnten seine Energie nur doppelt anfeuern und stählen. Und so erscheinen tatsächlich schon auf der Berliner Ausstellung dieses Sommers 1881 eine Reihe großer Bilder aus dem neuen Stoffgebiet, die ihm sofort außerordentliche Erfolge einbrachten. Die „Mondnacht in der Wüste“ entstand (Besitzerin: Frau Merck, Darmstadt), eine Schilderung von glänzenden malerischen Qualitäten und einer eigentümlichen märchenhaften Poesie des Lichtausdrucks. Zu gleicher Zeit rundeten sich zwei Werke, die ihrem Schöpfer einen außerordentlichen Triumph brachten: die „Abenddämmerung am Toten Meer“, die in die Nationalgalerie kam, und die erste Fassung des „Sinai“, die der alte Kaiser erwarb, und die noch heute im königlichen Schlosse hängt. Unsere Abb. 31 hält den Aquarellentwurf des Bildes vom Toten Meer fest, den Bracht an Ort und Stelle entworfen und mit nach Hause geführt hatte; Abb. 32 gibt dann das vollendete Gemälde selbst wieder. Man erkennt aus dem Vergleich, mit welcher Sicherheit dem Künstler sofort beim Anblick des großartigen Naturschauspiels die Idee des Bildes aufgegangen war, und wie er sofort die großen Linien der Komposition zusammenfügte. Aber wir sehen zugleich, wie das Bild während der Arbeit wuchs. Es bleibt das Hauptthema des reich gegliederten Vordergrundes mit dem Steingeröll und dem wilden Gewirr der Baumwurzeln und Stämme; es bleibt der weite Blick von hier über den glatten Spiegel des trauervoll daliegenden stillen Meeres zu den kahlen, langgestreckten Gebirgshöhen am andern Ufer. Wiederum war alles tiefer Ernst der landschaftlichen Stimmung. Wiederum ist das ganze Gemälde von langgestreckten, ausdrucksvollen, breit gelagerten Horizontalen umschrieben. Aber als aus der Studie das Bild erwächst, entstehen doch charakteristische Veränderungen. Die figürliche Staffage des Vordergrundes wird mehr ausgeführt. Das Pferd, das in der Skizze den Kopf zum Boden herunterneigt, ist nun aufgerichtet und ergibt so durch die Konturen seines Halses eine bessere Durchbrechung und Belebung der Horizontallinien. Die auf-



Abb. 49. Hannibals Grab. (Zu Seite 74 ff.)



Abb. 50. Der rote Acker. 1899. (Zu Seite 82.)

rechtstehende Gestalt des Mannes neben ihm, die den gleichen Zweck verfolgt, ist geblieben, aber eine zweite Figur ist hinzugefügt worden: der am Boden hockende Araber. Auch die Rauchsäulen, die im Mittelplan aufsteigen, sind nun deutlicher betont, ebenso der verkrüppelte Baumstumpf des Vordergrundes, der ganz anders in die Höhe gereckt wurde. Links ist zur weiteren Bereicherung des Gesamteindrucks, um jede Eintönigkeit zu vermeiden, ein kleiner Gebirgsvorsprung eingefügt, der diese etwas tote Ecke der Studie mit neuem Inhalt füllt. Dafür ist der Himmel noch einfacher und ruhiger gehalten, um so die Formation der Gebirgskette des Hintergrundes noch ausdrucksvoller hervortreten zu lassen. Alles ist darauf angelegt, die Grundstimmung zu vertiefen und doch dem Auge mehr Reiz und Anhaltspunkte zu geben. In gleicher Weise ging Bracht bei den übrigen Werken vor, die jetzt aus seinen Orientstudien erwuchsen. Der Begriff des Bildes entwickelt sich immer stärker in ihm. Alles bleibt Natur und Wahrheit, und wird doch durch die ihm eigentümliche Auffassung vom Wesen des fertigen Kunstwerks, durch persönliche Veränderungen in eine andere Sphäre emporgehoben. So ergeht es dem wundervollen Bilde „Elias am Bache Krith" (Abb. 33), das wie ein ins Orientalische übersetzter Landstrich aus der Eifel oder dem Hohen Venn anmutet; mit außerordentlicher Sorgsamkeit werden die großen Linien, die dieser Landschaft das kompositionelle Gerüst geben, von rechts unten und oben nach links hin zur Mitte des Bildrandes geführt, wo sie sich treffen, während von rechts aus der hellen Fläche die Gestalt des Propheten aufragt, die wiederum die Aufgabe hat, durch ihre Vertikale die Horizontale zu durchbrechen und dadurch um so eindrucksvoller erscheinen zu lassen. Das ganze Märchentum des Orients aber grüßt uns in der Phantasie seiner späteren „Fata Morgana" (Abb. 37), wo das Felsengebirge des Hintergrundes keine Wirklichkeit ist, sondern wie aus einer Geisterwelt, als eine fremdartige, beunruhigende Erscheinung aus Meer und Nebel aufragt. Zu dieser zarten, hin-

gehauchten Hauptmelodie bildet der realistisch erfaßte Vordergrund mit dem Wüstensand und den wild durcheinander geschütteten Steinblöcken eine tiefe, machtvolle Begleitung; und hier ist, um das Auge ohne jede Störung in den Hintergrund zu ziehen, darauf verzichtet worden, im ersten Plan ein vertikales Gegenstück anzubringen: die Gestalt des Menschen, der sich überwältigt von der Erscheinung auf den Boden geworfen hat, verbindet sich durch ihre Linien unmittelbar mit dem Gestein des Bodens und bringt uns zugleich den erschütternden Eindruck der wunderbaren Luftspiegelung auf das Gemüt des Sterblichen durch ein einfaches, diskret vorgetragenes Motiv nahe. Schließlich aber konnte Bracht auch an dem fremdartigen, merkwürdigen Menschentum der Wüste nicht vorübergehen. Die großen Gemälde „Rast in der Araba" (Abb. 38) und „Am Brunnen Ber Sebra" (Abb. 39) mögen hier als Beispiel dafür stehen. Wir sehen, was der Künstler in München für die Zeichnung und Gruppierung von Menschen und Tieren im Sommer 1880 gelernt hatte, wie zwanglos und lebendig er diese Herden und Karawanen zu schildern weiß. Wiederum langgestreckte Kompositionen, wiederum fast in der Bildmitte die durchgehende, ernste und beruhigende Horizontale, nunmehr öfters durchbrochen durch emporstrebende Linien, wie durch die in den Wüstensand eingebohrten riesigen Lanzen, durch die Silhouetten der Kamele und der berittenen Araber. Das waren Bilder, die sich der mehr landläufigen Orientmalerei näherten, und



Abb. 51. Morgenstern und Spree. (Zu Seite 83.)

die bewußt mit den Effekten des Ethnographischen rechneten. Und doch erscheint uns bei ihrer Betrachtung nicht dies sachlich Mitteilende die Hauptsache zu sein, sondern abermals die melancholisch-großartige Landschaftsstimmung, die in den lebenden Wesen nur noch einmal eindringlicher und machtvoller personifiziert auftritt. Und weiter wird der Kreis der Studien aus dem Heiligen Lande zu großen Bildern verwertet. Ein Gemälde gibt eine Ansicht von Jericho wieder (bei Herrn Max Altmann, Berlin), ein zweites die „Höhle des San Sabas in der Kidronschlucht“ (Städtische Gemäldegalerie in Königsberg), ein drittes „Rast in der Syrischen Wüste“ (Herr Julius Rautenstrauch in Antwerpen), ein viertes „Abend in der Sinai-Halbinsel“ (Privatbesitz in Königsberg). Ein anderes Bild: „Blutrache“ (bei Herrn J. Prowe in Moskau) wendet sich wieder mehr dem orientalischen Leben zu, dem es einen tragischen Vorgang entnimmt; erschlagen liegt der Mann, den die Vergeltung getroffen hat, in wüster und steiniger Einöde, die sich schweigend ausbreitet, während sein verwaistes Roß das Haupt erhebt und wild nach dem Mörder schnuppert, so daß die Silhouette seines aufgereckten Leibes scharf durch die Linien der Landschaft schneidet.

Die Vollendung dieser Werke aber führt uns allmählich schon in die Mitte der achtziger Jahre hinein. Sie erscheinen als die Resultate der Studienfahrt nach dem Osten, die noch auf lange Zeit hinaus in Brachts Lebenswerk bedeutsam nachklingen und ihn zu Arbeiten führen sollten, denen er seine allergrößten



Abb. 52. Waldwiese nach dem Regen. (Zu Seite 83.)



Abb. 53. Frühlingssonne. Ölstudie. (Zu Seite 84.)

Erfolge verdankte. Inzwischen aber hatte seine Tätigkeit bereits wieder eine andere Wendung genommen. Bracht ward durch den Zufall auf ein Kunstgebiet getrieben, das damals, in den Jahren nach dem Kriege, eine allgemeine Anziehungskraft auszuüben begann: in die Provinz der Panoramenmalerei, durch die sich die Historienkunst gleichsam mit den Gegenwartsinteressen der Zeit zu vergleichen suchte, die immer noch nicht stark genug waren, um dem stoffhungrigen Publikum durch ein strenges und schlichtes Lebens- und Wirklichkeitsstudium Genüge zu verschaffen. Die Malerei wandte sich mit den illustrativen, literarisch-mitteilenden, pädagogischen



Abb. 54. Pappelallee im Sonnenschein. (Zu Seite 86.)

Tendenzen, die ihr anhafteten, von der Vergangenheit der ereignisreichen Zeitgeschichte zu. In Frankreich, wo alles Gute, aber auch vieles Schlimme der europäischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts seinen Ursprung hatte, ging man auch hier voran: es war im Frühjahr 1882, als in Paris das Panorama der Schlacht bei Champigny von Detaille und Neuville eröffnet wurde und sofort in den Rang einer „Sehenswürdigkeit“ einrückte. Und wie die schlechten Beispiele der französischen Kunst über-



Abb. 55. Hochgebirgs-Vordergrund. (Zu Seite 84.)



Abb. 56. Waldsee. (Zu Seite 83.)

haupt (stets rascher und intensiver als die guten) anfeuernd auf das benachbarte Deutschland wirkten, so auch dieser Zwitter aus Malerei, Panoptikum, Theaterdekoration und Jahrmarktsbude. Ursprünglich hatte es sich hier freilich um eine deutsche Erfindung gehandelt: ein Danziger Architekturmaler Meysig hatte sie zuerst, schon im achtzehnten Jahrhundert, aufs Tapet gebracht. Der irische Maler Robert Parker hatte dann im Jahr 1787 in England den ersten großen Erfolg damit; er ließ in London einen großen Rundbau von 45 Fuß im Durchmesser aufführen, in dem er das erstaunte Volk die russische Flotte bei Spithead in „greifbarer Lebendigkeit" schauen ließ. Der Pariser Maler Prévost stellte bald darauf, mit wesentlichen Verbesserungen, neue Panoramen her, die in den übrigen Ländern nachgeahmt wurden. Das alles waren jedoch nur Vorspiele; seine große Blüte erlebte der seltsame Kunstzweig erst in der Epoche

Napoleons III. und Bismarcks. 1867 zog in den Champs Elysées ein Panorama der glorreichen Schlacht von Solferino die Neugierigen an, und 1875 machte ein kolossales Rundbild von Philippeteaux, das die Verteidigung von Paris darstellte, gewaltiges Aufsehen. Aber erst Detaille-Neuvilles Werk gab das Zeichen zum Ausbruch der Panoramen-Epidemie, die uns allen noch im Gedächtnis ist, und die erst heute allmählich abflaut. In Deutschland fand es sein Gegenstück in dem großen Rundbilde der Schlacht bei Sedan, dessen Errichtung in Berlin von einem Unternehmer-Konsortium mit lebhafter Energie betrieben wurde. Das Militärische wurde Anton von Werner übertragen, der Röchling und Georg Koch zur Mitarbeit heranzog; den landschaftlichen Rahmen sollte der geschickte Architektur- und Vedutenmaler Christian Wilberg liefern. Um das französische Vorbild zu studieren, war Wilberg im Sommer 1882 in Begleitung von Werner und Ludwig Pietsch nach der französischen Hauptstadt gekommen, aber eine akute Darmkrankheit warf ihn nieder, und am 3. Juni starb er in einer Pariser Klinik. Bracht, der wenige Tage später in Paris eintraf, um wie alljährlich den Salon zu sehen, ward im Hotel von Freund Wilhelm Volz aus Karlsruhe, mit dem zusammen er seine Studiengänge unternehmen wollte, mit der Nachricht von dem Hingang des wohlbekannten Berliner Künstlers empfangen. Er ahnte nicht, wie bedeutsam



Abb. 57. Der Rabenhorst. Im Besitz der Erzherzogin Clothilde in Budapest. (Zu Seite 83.)



Abb. 58. Sommerabend. (Zu Seite 84.)

dieser plötzliche Tod Wilbergs für ihn werden sollte. Denn erst als er, nach einem Besuch bei seiner Gattin in Kreuznach, am 16. Juni wieder in Karlsruhe eintraf, fand er einen drei Tage bereits lagernden Brief Anton von Werners aus Berlin vor, der ihm den Vorschlag machte, sowohl bei der Mitwirkung am Sedan-Panorama wie für die erledigte Berliner Lehrstelle Wilbergs Nachfolger zu werden.

Es mag für Bracht eine schwere Entscheidungsstunde gewesen sein, als er diesen Brief Anton von Werners in der Hand hielt. Gerade damals war er auf dem Wege zu freieren künstlerischen Regionen. Deutlich fühlte er das „höhere Ziel“, wie er es nennt: „das Programm einer Stofflosigkeit im Interesse rein malerischer, koloristischer Lösungen.“ Er glaubte schon am Ausgang jener Orientreise, daß er von diesem Ziel abgekommen sei. Er empfand es um so schwerer, je größer die Erfolge waren, die er durch die Ergebnisse seiner Fahrt gen Osten in der breiten Öffentlichkeit sich errang. Denn das ist einer von Eugen Brachts charakteristischen Zügen: daß er ununterbrochen mit schärfster Selbstkritik seine Lebensarbeit musterte und erkannte, was ihm not tat, um eine höhere Stufe zu erklimmen. Sobald er die Herrschaft über ein Gebiet sich zu eigen gemacht, reizt es ihn, ein neues sich zu erobern. Sobald er Beifall findet, wird ihm vor seiner

Gottähnlichkeit bange und, stutzig über den Applaus der Menge, fragt er sich, ob er nicht aus äußern Gründen stamme. An einem solchen Haltepunkt war er zu Beginn der achtziger Jahre gerade wieder angelangt. Die Salon-Fahrten nach Paris verstärkten seinen Verdacht gegen die eigne Produktion der letzten Periode immer mehr, und jene Reise von 1882 wollte schon dem Faß den Boden ausschlagen: in Kreuznach ward eine Beratung mit der Gattin mit dem festen Entschluß beendigt, trotz der Schwierigkeiten, die sich durch die Rücksicht auf die kleinen Nachkommen ergaben, eine Übersiedelung nach Frankreich auf einige Zeit zu wagen! In Paris und Fontainebleau wollte er sein Quartier aufschlagen, mitten im vollen Strome der neuen Kunst Studien zu schaffen, um sich mit ihren Anregungen inniger zu durchtränken, als es bei den knapp bemessenen jährlichen Besuchen möglich war. Die Brücken ins Land der „interessanten Stoffe" sollten abgebrochen, mit fliegenden Fahnen der Übergang ins Land der „absichtslosen" Malerei vollzogen werden. Hatte er sich einige Jahre vorher vor dem Impressionismus nach dem Orient geflüchtet, so wollte er sich jetzt vor den Nachwehen der Orientfahrt wieder zum Impressionismus und zu all den gesunden und starken Eindrücken flüchten, die Paris zu bieten hatte.

Und in diesem Augenblick traf ihn die Verlockung! Es ist kein Zweifel, daß Bracht die Gefahr, die in dem Angebot Werners lag, klar erkannte. Er suchte „Stofflosigkeit" — und nun sollte er in die „Stofflichkeit" hinein, da, wo sie am dicksten war! Er suchte ein freies Emporsteigen zu Darstellungen, die rein aus koloristischer Anschauung, rein aus malerischen Absichten entsprangen, und er sollte sich auf Jahre hinaus mitten ins Mitteilende, Topographische, Literarisch-Erzählende stürzen! Aber auf der andern Seite winkten Aussichten, die auch nicht zu verachten waren. Nicht nur äußere Erfolge, sondern alles das, was sie mit sich bringen mußten: größere Selbständigkeit, Unabhängigkeit, die Möglichkeit, sich freier zu bewegen, seine Zukunftsarbeit auf einem ganz anders gefesteten Fundament von Vertrauen der Öffentlichkeit aufzubauen. Vor allem aber mußte ihn der zweite Teil des Berliner Antrags reizen, der mit dem ersten unmittelbar zusammenhing: die verheißene Stellung im Lehrkörper der Berliner Akademie und in Verbindung damit der Aufenthalt in dem großen neuen Zentrum des deutschen Lebens. Er sagte sich: „Greif zu! Sei nicht töricht! Fasse die Leine, die dich emporziehen kann, wenn sie gleich grob und kunstlos gedreht ist. Zumal dich die Studien zu dem Jahrmarktswerk, das dich in seine Netze zieht, doch auch wieder nach Paris führen werden." Er fühlte die Kraft in sich, das Intermezzo ausnutzen und überwinden zu können, ohne an seiner Künstlerseele Schaden zu nehmen. Und so schlug er ein. Der Erfolg sollte später beweisen, daß er recht gehabt hatte.

Wenn wir diese „panoramische" Zeit Brachts, wie er selbst sie später mit einem selbstkritisch-verächtlichen Nebenton genannt hat, in den Kreis unserer Betrachtung ziehen, so kann es nur unter dem Gesichtspunkt der Frage geschehen, welche Rolle sie in seiner Entwicklung gespielt hat. Mit seinem innersten Wesen und Künstlertum hat dies Zwischenspiel an sich wenig oder nichts zu tun; wir haben deshalb auch darauf verzichtet, seine Früchte in die Auswahl unserer Abbildungen einzubeziehen. Wie richtig Bracht spekuliert hatte, wenn er darauf rechnete, daß ihn die Panoramaarbeit in nähere Beziehung zu Paris bringen müßte, sollte sich sofort zeigen. Noch im Sommer machte er sich, nach einem Besuch in Berlin zur Erledigung der geschäftlichen Abmachungen, über Brüssel abermals auf den Weg nach Frankreich; denn es galt, nicht nur die Landschaft um Sedan genau zu studieren, sondern auch das Panorama der Schlacht von Champigny kennen zu lernen — es ist bezeichnend für Brachts Stellung zu diesem Kunstzweig, unmittelbar bevor er sich ihm zuwandte, daß er das Werk Detailles und Neuvilles übersehen hatte. Nun erst ward es aufgesucht. Im Herbst aber ist der Künstler wieder in Berlin, um endgültig hier zu bleiben, nachdem er seine Zelte in Karlsruhe abgebrochen hatte, und am 27. Oktober erhält er die offizielle



Abb. 59. Die Schmidtburg im Hunsrück. 1902. (Zu Seite 84.)

Bestätigung seiner Ernennung an der Akademie. Und diese wiederum war für Bracht mehr als eine Anstellung an der Staatskrippe. Sie kam einem inneren Wunsch entgegen, der sich vielleicht vor seiner eignen Erkenntnis bis dahin verborgen gehalten hatte: dem Lehrtrieb, der in jedem Menschen, der etwas zu sagen hat, im Verlauf des vierten Lebensjahrzehnts erwacht. Die Sehnsucht, zu wirken, sucht neben der eignen Produktion auch diesen Weg, um sich zu betätigen. Es erwacht der Wille, nicht nur selbst die Kräfte zu üben, sondern zugleich andere Menschen anzufeuern, anzuregen, zu leiten, mit emporzuziehen. Wir werden noch sehen, welche Bedeutung diese Tätigkeit in Brachts Lebenswerk gewann.

Kurz fassen wir die „panoramische" Arbeit zusammen. Ein ganzes Jahr angestrengten Fleißes ward zunächst dem Sedan-Bilde gewidmet, das trotz allen Schwierigkeiten und zahlreichen Änderungen, die sich im Laufe der Herstellung ergaben, pünktlich zur festgesetzten Zeit vollendet wurde. Am 1. September 1883 fand die feierliche Einweihung statt. Der alte Kaiser kam, und Bracht durfte den landschaftlichen Teil des Rundbildes erläutern. Zugleich waren die kleinen Dioramen fertiggestellt, von denen eins: „General Reille überbringt den Brief Napoleons an König Wilhelm", den Künstler schon vorher in Berührung mit dem Grafen Moltke gebracht hatte, der sich bereits während der Arbeit einmal einfand, um die Darstellung der Szene auf ihre sachliche Richtigkeit hin zu prüfen. Kaum aber war das Sedan-Panorama abgeschlossen, als eine zweite ähnliche Aufgabe an Bracht herantrat. Durch die Architekten des Berliner Panoramahauses, Ende und Böckmann, wurde für eine Finanzgruppe in Chikago eine Darstellung der Schlacht bei Chatanooga aus dem amerikanischen Sezessionskriege vermittelt. Abermals ergab sich die Notwendigkeit einer Studienfahrt an den Schauplatz der Kämpfe, die geschildert werden sollten, und so entsprang für Bracht, dem wiederum der landschaftliche Teil der Arbeit angetragen wurde, aus einem künstlerisch wenig ergiebigen Problem der Genuß einer Erweiterung seiner Welt- und Menschenkenntnis, die ihm willkommen sein mußte. Anfang Februar 1884 machte er sich auf die Reise über den Ozean. Georg Koch und Karl Röchling, die bewährten Mitarbeiter vom Sedan-Panorama, waren seine Begleiter. Um in der knappen Zeit, die zur Verfügung stand, möglichst viel zu erledigen, nahm Bracht auch seinen Schüler Vorgang mit. Schließlich schloß sich aus dem Kreise seiner jüngern Freunde auf seine Aufforderung noch Hans von Eckardstein an. Es ging nach Chattanooga; dann, nach Erledigung der schwierigen Hauptarbeit, nach Chikago, nach Florida, wo Bracht und Eckardstein besonders der märchenhafte Reichtum an farbig-schillernden Insekten fesselte, und zur Weltausstellung in Neuorleans. Nach der Heimkehr setzte die Arbeit ein, zu der ein eignes Atelier im Tiergarten an der Stadtbahn errichtet wurde. Anders als beim Sedan-Rundbilde hatte Bracht jetzt den Löwenanteil des Werkes auf seinen Schultern; der Stoff brachte es mit sich, daß das Landschaftliche bei der Darstellung der Chattanooga-Schlacht an erster Stelle stand. So kam mehr Einheit und Geschlossenheit in das Ganze, und der Erfolg bei der achttägigen Besichtigung des vollendeten Panoramas vor der Verschickung nach Amerika in Berlin war ein bedeutender. Weitere Aufträge ähnlicher Art stellten sich ein. Ein Kolonialdiorama für den Berliner Ausstellungspark am Lehrter Bahnhof entstand, in dem das sensationelle Schauspiel einer Elefantenjagd am Kassai die Beschauer anlockte. Für Leipzig mußte ein Rundbild „Die Sachsen bei Villiers" gemalt werden, in dessen Interesse Bracht im Winter 1886 87 mit Georg Koch und O. L. Sinding wieder nach Paris fuhr — der Norweger Sinding mußte dabei die für Deutsche noch immer nicht ungefährlichen Lokalstudien in der Umgebung von Paris übernehmen —, das sich aber in finanzieller Hinsicht für die Unternehmer als ein Fehlschlag erwies, obschon, oder besser: weil Bracht hier den Ehrgeiz hatte, die Panorama-Aufgabe nach Möglichkeit künstlerisch zu lösen, während das Publikum mehr Sinn für skrupellose Effekte hatte. Schließlich kam noch ein Diorama „Das

Abb. 60. Der Schnellzug in der Heide. (Zu Seite 84.)

historische Eckzimmer" (das Arbeitszimmer im Palais Kaiser Wilhelms I., von dessen Fenster er täglich dem Aufziehen der Hauptwache zusah) für das Panorama-Gebäude in Dresden hinzu, sowie eine Wiederholung des Chatanooga-Rundbildes für die amerikanischen Besteller der ersten Fassung.

Die Förderung, die Bracht dieser fünfjährigen Fronarbeit im Dienste einer „Kunstgattung zweiten Ranges" verdankte, wie er sie selbst genannt hat, darf man als minimal veranschlagen. Sie war ihm lediglich ein Aufenthalt im geraden Vorwärtsschreiten. Was konnte ihm, der „ins Innre der Natur" zu dringen strebte, eine Arbeit nützen, die sich zufrieden geben mußte, wenn sie einen Schauplatz bädekerhaft richtig wiedergegeben hatte. Das Panorama hat eben darum so wenig mit Kunst zu tun, weil es die rohe Illusion der Wirklichkeit als Ziel nimmt, die die Kunst niemals sucht. Hier wird schließlich nichts anderes getrieben als sozusagen eine Photographie in Farben mit Pinsel und Palette, d. h. nicht Malerei im eigentlichen Sinne. Sobald der Künstler sich dabei auf seinen höheren Beruf besinnt, dessen Zweck es ist, Natur und Welt in ihrer farbigen Erscheinung auszudeuten, bringt er etwas Falsches und Schiefes in das Handwerk dieses Kunstzweiges hinein, und so kam es denn auch, daß Bracht bei dem Rundbilde von Villiers, wo er, der topographischen Trockenheit satt, einen subtileren Ton anschlug, am wenigsten äußeren Erfolg hatte. Trotzdem wird die mehrjährige Übung vor so großen Leinwandflächen doch auch die Sicherheit seiner Hand gestärkt und vor allem ihm die Vorteile eines breiten, kräftigen Vortrags bewiesen haben, was ihm später immerhin zugute kam. Wichtiger jedoch sind für uns die negativen Resultate des Intermezzos: daß er nicht in diesen Niederungen stecken blieb; daß er die banale Illustrationsarbeit, die ihm innerlich fremd genug geblieben sein mochte, sofort wieder abzuschütteln verstand, als der äußere Anreiz der Aufträge aufhörte; daß er in seinem Streben und seiner Energie keine Einbuße erlitten hatte. Das sind Tatsachen, die uns mit Respekt vor der gesunden Natur eines Mannes erfüllen, der hier ein Revier voll gefährlicher Bazillen durchwandert hatte, ohne sich zu infizieren. Wie viele haben sich dabei künstlerisch den Tod geholt! Bracht wanderte rüstig weiter.

⊠ ⊠ ⊠

Zunächst freilich gab es ein Jahrzehnt unruhevollen Suchens. Sie förderte Werke von merkwürdiger Verschiedenheit zutage. Neben glänzenden Würfen weniger Geglücktes. Neben großen malerischen Taten allerlei, was an die Vedute grenzte. Neben packenden Bekenntnissen innersten Erlebens gleichgültigere Bilder, die sich im wesentlichen mit dem geschickten Arrangement eines Naturausschnitts zufrieden gaben. Neben Ansätzen zu einer Vertiefung des sehnsüchtig gesuchten eigenen Stils malerisch härtere realistische Schilderungen. Der schwere Schicksalsschlag, der Bracht gerade am Ende der Panoramenzeit traf, mag zu diesem ruhelosen Schwanken sein Teil beigetragen haben. Seine Gattin, die schon 1881 nur mit knapper Not dem Leben erhalten und seitdem von dauernden Leiden heimgesucht worden war, ward ihm entrissen. Ein mehrmonatiger Winteraufenthalt im Süden nach jener bösen ersten Attacke und jährliche Kuren hatten der Gequälten noch vergönnt, den Aufstieg des Gefährten, seinen wachsenden Ruhm, seine sich mehrenden Erfolge zu erleben, hatten sie noch das Glück genießen lassen, die Kinder ihres Bundes aufblühen zu sehen. Nun, sechs Jahre später (1887), waren ihre Kräfte erschöpft. Neue Krankheit warf sie nieder; gerade als Bracht in Paris seinen Studien zum Villiers-Panorama oblag. Er kehrte zurück und konnte sich monatelang nicht aus Berlin herauswagen. Eine trügerische Hoffnung trieb ihn wieder an die ferne Arbeit, bis ihn die Schreckensnachricht von einem plötzlichen schweren Rückfall erreichte. Von Furcht und bösen Ahnungen gefoltert, eilte er damals zurück, aber das Schwerste sollte ihm nicht erspart bleiben: er fand die Gattin nicht mehr lebend an.

Der einsam Gewordene sucht Trost in der Arbeit. Aber seine Nerven müssen sich aus der Verwirrung zuerst wieder zurechtfinden, ehe er den Weg seiner künst-

lerischen Zukunft klar vor sich sah. Schon während der Panoramenjahre setzte in den Pausen der großen Arbeiten ein etwas planloses Zickzackreisen ein. 1883 sehen wir Bracht auf einer kurzen Studienfahrt am Regenstein. Im Jahre darauf müssen ein sechswöchiger Aufenthalt am Hintersee und eine Nachkur auf Sylt ein Halsleiden verscheuchen. 1885 sucht der Künstler, in Begleitung seiner Frau — es mag noch eine letzte glückliche Zeit gewesen sein — auf zwei kurze Wochen die Isle of Wight auf, wobei auch ein kurzer Besuch in London mit herausspringt: der „Herbsttag an der englischen Südküste" in der Dresdener Gemälde-Galerie ist eine Frucht dieses Ausflugs.

Das letzte Panoramenjahr, 1887, führte Bracht einen größeren dekorativen Auftrag zu, den er wohl seiner Tätigkeit an den Rundbildern verdankte, die seinen



Abb 61. Wiesengrund. (Zu Seite 85.)

Namen und sein Talent zur malerischen Bewältigung großer Flächen bekannt gemacht hatten: man übertrug ihm die Ausmalung des Festsaales im Neubau der Loge Royal York in der Dorotheenstraße zu Berlin (deren benachbartes altes, kleineres Haus als Andreas Schlüters letztes Bauwerk ein kunsthistorisches Berliner Denkmal von höchstem Werte ist). Von einer „Ausmalung" im eigentlichen Sinne war dabei übrigens nicht die Rede, da Bracht nur bestimmte Bilder in ausgesparte Füllungen der Architektur des Saales zu liefern hatte, dessen wenig geschmackvolle Tönung und Dekoration die Aufgabe sehr erschwerte. Das Thema war, einen Zyklus „Die Tempel aller Zeiten" darzustellen, und der Künstler hatte eine Kultstätte aus Indien, aus Ägypten, den Tempel von Jerusalem, die Akropolis von Athen, das römische Pantheon, die Hagia Sofia, den Wormser Dom, den Kölner Dom, die Peterskirche, den nordischen Holzbau in Borgund und eine mohammedanische Moschee zu malen. Das gleiche Jahr 1887 aber brachte eine Studienfahrt, die, wenn auch erst auf Umwegen, wieder zu Brachts gerader



Abb. 62. Märkische Windmühle. (Zu Seite 79 u. 86.)

Linie zurückführte und auf Jahrzehnte hinaus nachwirken sollte: eine Reise in die Alpen der Westschweiz, in das Gebiet von Matterhorn und Monte Rosa.

Mit der unerbittlichen, zu ehrlichstem Respekt zwingenden Selbstkritik, mit der Bracht in seinen autobiographischen Notizen seine Laufbahn begleitet, werden diese ersten Hochgebirgsbilder „überzeugt naturalistisch, energisch, aber hart" genannt, und mit einem Anflug von Ironie wird der große Erfolg konstatiert, den sie trotzdem (als wollte der Künstler sagen: „eben deshalb") fanden. Es ist gewiß kein Zweifel, daß dies strenge Urteil seine Berechtigung hat. Die „Schafe am Breithorn" (Herr Rudolf Mosse, Berlin; vergl. Abb. 41), der Blick auf die „Walliser Alpen" (Herr Wittich, Darmstadt), die „Hochgebirgs-Kiefern" (Privatbesitz, Berlin), dann das Gemälde des Matterhorns von der Zermatter Seite her, das zweimal wiederholt werden mußte (die erste Fassung, von 1890, im Besitz des Kaisers; die zweite, von 1891, bei Herrn Ferd. Springer, Berlin; die dritte, 1893 [„Vor Sonnenaufgang am Matterhorn"] bei Herrn Prof. H. W. Fränkel in Halle), dann die Studie „Nachts beim König der Berge" (Privatbesitz, Crefeld) und die romantischen Burgbilder, die noch auf Lessing zurückdeuten, wie das „Verbrannte Schloß" (Abb. 40) oder die „Burgruine" bei Herrn de Bary in Antwerpen — sie alle sind immer noch mehr auf eine sachliche Behandlung des interessanten Motivs hin gearbeitet als auf die Sichtbarmachung des persönlichen Eindrucks und auf malerische Probleme hin. Aber wir wollen doch weder die Kraft der Darstellung unterschätzen, die sich hier kundgibt, noch vor allem den außerordentlichen Fortschritt, den sie für Brachts Formauffassung brachten. Diese Arbeiten bilden in gewissem Sinne eine Ergänzung zu den Orientgemälden, die der Künstler später gleichfalls nicht sehr hoch einschätzte. Wir, die wir seinen Entwicklungsgang mehr objektiv und historisch betrachten dürfen und können als er selbst, erkennen in diesen beiden Gruppen seiner Werke in erster Linie eine Doppelvorbereitung zu seiner später einsetzenden größeren Periode. Der Orient hat seine Farbengebung, das Hochgebirge sein Formgefühl befruchtet. Dort hatte er sich, wie so viele Generationen europäischer Maler im neunzehnten Jahrhundert, Delacroix an der Spitze, einen Mut zum Kolorismus geholt, der in der gemäßigten Zone und unter dem Einfluß der akademischen Überlieferung nicht zu erobern war; der Anblick einer Natur, die in glühendem Sonnenbrande, blendenden Helligkeiten, farbig durchleuchteten Schatten, rauschenden Kontrasten von Licht und Dunkelheit schwelgte, erfüllte ihn mit Eindrücken, die der Norden nicht kannte, und die man in Karlsruhe, Düsseldorf, Berlin noch nicht malerisch ergründet hatte. In den Alpen sah er jetzt die mächtigen Gebilde der Gletscher- und Felsenriesen, die ihm für die Kon-

zeptionen gewaltiger Liniendichtungen neue Anregung und Ermunterung gaben. Er übte Auge und Hand und drang Schritt für Schritt weiter vor. Parallel mit den Hochgebirgsbildern ging die Ausführung alter Studien aus der „Hedschra" von 1880: die „Jordanniederung am Gebirge Moab" (Frau Maritt, Darmstadt), ein zweites „Moab"-Bild (Hofrat Dr. Telschow, Berlin), eine neue Fassung des „Sinai" (Magdeburger Museum), die „Tränkung der Herden am Brunnen Ber Saba" und anderes entstand. Und aus dem Extrakt aller dieser Arbeiten, zu denen noch die Eindrücke mehrerer Studienreisen an der ligurischen Küste hinzukamen, wuchs schließlich eines der bedeutendsten Werke hervor, die Bracht überhaupt geschaffen.

Es war das „Gestade der Vergessenheit", das seinen Namen in aller Mund bringen sollte. Jahrelang hatte der Plan dazu in ihm geschlummert; die gewaltigen Naturszenerien, die er nun durchforscht, und das schmerzensvolle Erlebnis, das ihm der Verlust der Gattin gebracht hatte, führten ihn zur Reife. Wir besitzen auch hier, wie bei der Abenddämmerung am Toten Meer, den ersten Entwurf, der mit dem Tage des 18. November 1888 datiert ist (Abb. 47) und können genau verfolgen, wie noch im letzten Stadium der Arbeit das Werk höher und höher emporstieg. Alles Wesentliche steht in dieser ersten Fassung schon fest. Wir blicken in jene eisige, schweigende Öde, wo an ferner Märchenküste aus verschneiten Trümmern steile Felsenkolosse aufragen, wie Symbole der Ewigkeit. Ein starres Schweigen ringsum, kein Mensch wagte sich je hierher, der nicht eines schrecklichen Todes starb, wie die Armen, deren Gebeine hier modern. Erschauernd fühlt sich der Betrachter des Bildes als Eindringling in dies Reich der Einsamkeit. Kein Tier, keine Pflanze kann leben und blühen. Kein Laut wird vernehmbar, nur

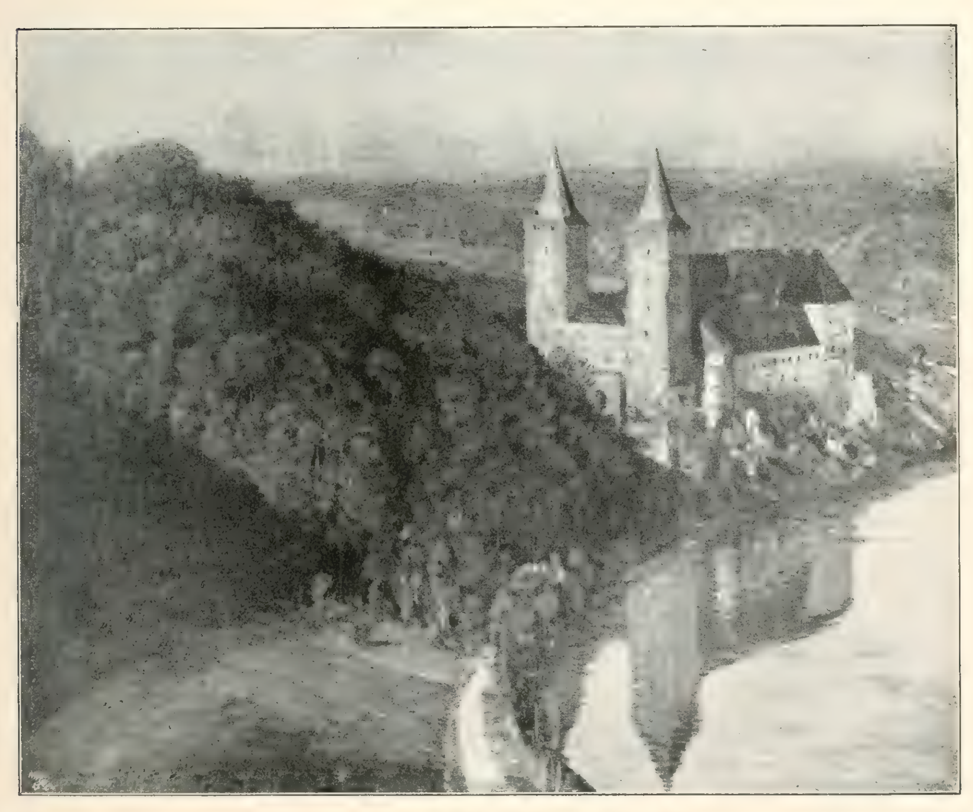


Abb. 63. Rochlitz an der Mulde. (Zu Seite 89.)



Abb. 64. Colditz mit dem Wehr. (Zu Seite 89.)

das leise, feierliche Plätschern der kraftlosen Meereswellen hört man, die traurig heran- und zurückgleiten, heran und zurück, als wollten sie das ewig sich wiederholende Gleichmaß, das Vergebliche, Sinnlose des Lebens ausdrücken. Es kann nicht fehlen, daß die Erinnerung an Böcklins „Toteninsel" aufsteigt. Aber die Stimmung an südlichen Meeren und Felseninseln, die Böcklin festhielt, ist bei Bracht in arktische Regionen übertragen. Dort ist alles erfüllt von der Atmosphäre eines heidnischen Kults: der Tempel einer ernsten, schönen Todesgöttin scheint das türmende Gewirr der Grabeskammern zu sein, in denen die Entschlafenen ruhen, und es fehlen doch auch menschliche oder menschenähnliche Gestalten nicht, die Böcklins Schattenland bevölkern, Charon lenkt den gleitenden Nachen, eine Priesterin schützt den Leichnam, der ins Tor der Ewigkeit einzieht. Bei Bracht ist nichts dergleichen. Verzauberten Riesen der germanischen Sage gleich recken sich die Felsen in die kalte Luft, die endlose Nacht des winterlichen Nordens brütet über dem Wasser, aus der nur ein schwacher, kurzer Strahl des Lichts hervorbricht, die Gipfeltürme der Dolomitenrecken zu vergolden, wie ein Bote aus der Welt des Tages, des Lebens und des Glücks, aber nur um die Trostlosigkeit der bläulichen Schatten im Grunde noch tiefer und weher empfinden zu lassen.

In majestätischen Linien ist das Bild dieser mythischen Weltecke aufgebaut. Unten ruhige Parallelen, oben die zackigen Konturen der Felsen, rechts oben beginnend, dann mehrmals jäh abstürzend und wieder emporsteigend, in einer gran-

diosen Wellenbewegung nach links hin führend, wo sie nach dem letzten furchtbaren Absturz sich in den Umrissen der dunkeln Klippe vom Strande ins Meer verlieren. Das Gemälde selbst (Abb. 48) nahm den Entwurf in allen Grundzügen auf, um ihn auch in jeder Einzelheit noch zu steigern und wirkungsvoller zu gestalten. Es entstand in zwei gleichzeitigen, nicht völlig identischen, doch auch nicht wesentlich verschiedenen Exemplaren, von denen das eine für die Große Berliner Ausstellung von 1889 bestimmt war (wo es seinem Schöpfer die große goldene Medaille einbrachte) und später in den Besitz des Kaisers überging, während das zweite seinen Platz in der Darmstädter Galerie erhielt. Alles strebt hier mit verstärktem, im Innersten durchgearbeiteten und vereinheitlichten Ausdruck auf die Sichtbarmachung der beabsichtigten Stimmung. Die Dunkelheit ist tiefer, klangvoller geworden, der Sonnenstreifen auf den Felsen mehr als Fläche gefaßt, das Schneefeld unten glatter gehalten, vom Geröll mehr befreit und links in einer weißen Linie weiter ins Meer hinausgebaut, der Himmel ruhiger, selbst das Wasser noch stiller gegeben, immer mit dem Zweck, zusammenzufassen und dadurch den Eindruck des Schweigenden, Öden, Entrückten noch zu unterstreichen. Auch in der Linienkomposition ist hierauf hingearbeitet, indem der Felsenumriß rechts oben mehr gegliedert wurde und eine Kurve in die Bildecke hinaufsendet, wodurch die Mittelgruppe noch mehr zur beherrschenden Hauptsache wird und ihre Furchtbarkeit und Starrheit sich steigert; die Klippe links muß zum gleichen Zweck fast



Abb. 65. Die alte und die neue Zeit. (Zu Seite 89.)

verschwinden. Durch alle diese Mittel ist ein Werk entstanden, das durch die Macht seiner Erfindung, durch die Rundheit und Klarheit seiner bildmäßigen Geschlossenheit, durch den Ernst und die Wucht, mit denen die Nachwirkungen erschütternder Erlebnisse in die Sinnfälligkeit eines Gemäldes gezwungen sind, in der jüngsten Geschichte der deutschen Malerei einen bedeutenden Platz einnimmt. Noch ist Bracht nicht auf dem Punkt angelangt, daß der koloristische Ausdruck allein Ausgangspunkt und Endziel seiner Arbeit darstellt; so stark die Farbe bei dem Eindruck des Bildes mitspricht, sie tritt letzten Endes doch als ein ergänzendes Element zu dem Kompositionellen, das in erster Linie maßgebend ist, und sie hat auch im Vortrag noch nicht die Freiheit und Lebendigkeit der letzten, größten Periode des Künstlers. Aber das Ganze ist dennoch ein Werk, dem für alle Zeit ein ehrenvoller Platz gesichert bleibt.

Eine gerade Linie zieht sich von diesem Bilde Brachts zu dem zweiten Hauptdenkmal seines Ruhms in jener Mittelperiode. Vier Jahre nach dem „Gestade der Vergessenheit" erschien „Hannibals Grab" (1893, Abb. 49), das gleichfalls in mehreren Wiederholungen gemalt wurde. Die erste Fassung kaufte der Berliner Bankdirektor von Siemens; die zweite kam in das Provinzialmuseum zu Hannover; die dritte, eine kleinere Variation, in Münchener Privatbesitz. Es ist die gleiche heroisch gehobene Stimmung, die uns hier wie dort empfängt. Und in beiden Fällen ist sie untrennbar verknüpft mit inhaltlichen, wenn man es so ausdrücken will: „literarischen" Werten, die bei dem populären Erfolg des Bildes entscheidend mitwirkten. Das jüngere Werk geht darin sogar noch einen Schritt weiter als das ältere. Das „Gestade" holte seine thematische Wirkung, auch soweit sie lyrisch-poetisch war, lediglich aus dem inneren Erleben seines Schöpfers; es war eine Vision, in der sich Erfahrungen und Gedanken vieler Jahre sammelten. „Hannibals Grab" aber knüpfte dem Gegenstande nach an Erinnerungen der Bildung, des Wissens an, die in jedem Beschauer anzutreffen waren. Der Eindruck ist zum großen Teil mitbestimmt von den intellektuellen Assoziationen, die der Titel in uns aufweckt. Es kann nicht fehlen, daß mannigfache Gedanken allgemeiner wie spezieller Art, an Heldengröße und -fall, an die ewige Tragik, die darin liegt, daß auch über die gewaltigsten menschlichen Existenzen Schicksal und Zeit mit Gleichmut dahinschreiten, an den ungeheuren Entscheidungskampf des Römertums mit den Karthagern, der indogermanischen mit der semitischen Rasse, des Okzidents mit dem Orient, und an hundert andere weltgeschichtliche Perspektiven in uns lebendig werden, wenn wir die sachliche Mitteilung vernehmen: so sieht die Stätte aus, wo Hannibals Gebeine moderten. Anlage und Komposition des Gemäldes unterstützen das. Aus der gewellten Horizontallinie des Strandhügels heben sich die beiden Riesenbäume wie ernste Wahrzeichen: Wandrer steh still, hier ist ein geweihter Bezirk! Wieder wird das Motiv der Einsamkeit, der „Vergessenheit" zu Hilfe gerufen. Was wissen diese Ziegen, was weiß ihr Hirt von dem Geist und der Kraft des Genius, der hier Ruhe fand? Sie wandeln über den Boden, der sein Grab deckt; die Säfte seines verwesten Leichnams haben diesen Boden einst gedüngt, um seine Gebeine schlagen die Wurzeln der tausendjährigen Stämme ihre klammernde Umarmung. Zwei Ursymbole des Endlosen, Ungeheuren berühren sich hier: die Wüste und das Meer. Auch Licht und Himmel wissen, daß wir an einer Stelle sind, die etwas bedeuten will. Große Kontraste heller und dunkler Flächen streiten miteinander. Die Nähe und Erwartung von Gewitter und Finsternis erregen romantische Schauer. Und die umherliegenden Steinblöcke — sind es verirrte Splitter eines Meteors, sind es gewanderte Felsenstücke, sind es Trümmer einer Mauer oder eines zyklopischen Denkmals? — predigen mit vernehmlicher Sprache. Überall reden die Vorstellungen von menschlicher Vergänglichkeit und von der Kleinheit unseres Geschlechts in der unfaßbaren Größe des Kosmos, in den es gesetzt ist, vernehmlich zu uns.

Bracht selbst hat später nur mit geringer Befriedigung von diesem Werke gesprochen. Unter dem Einfluß der Zeitströmung ward er skeptisch und mißtrauisch gegen die dichterische Note, die ihm hier den Beifall der Menge gewonnen hatte. Wir dürfen auch dabei objektivere Maßstäbe anlegen. Denn nach Jahrzehnten stofflicher Askese sehnen wir uns schon wieder nach Dokumenten nicht nur des Auges und der Hand, sondern des inneren Menschentums. Und wir sehen in Brachts Hannibalgrab gewiß nicht ein Zeugnis für die Entwicklung der Farbenkunst, wie wir sie den letzten Dezennien verdanken, aber unter allen Umständen



Abb. 66. Die Hermannshütte bei Hörde in Westfalen. (Zu Seite 90.)

ein Werk, das keine seiner Wirkungen von außen holt, sondern sie aus ehrlichstem künstlerischen Verarbeiten eines überwältigenden Eindrucks gewinnt. Hier trafen sich noch einmal alle die Elemente, die Brachts Wesen bestimmt hatten: Schirmers und Lessings steigernde Landschaftsmalerei, seine eignen Studien auf der nordischen Heide, zwischen Herden und Hünengräbern, im Hochgebirge (das ihn die Formauffassung gelehrt, die in der beherrschenden Baumgruppe zum Ausdruck kommt), im Orient und an der Meeresküste. Es war ein Siegel, das er auf die ersten Perioden seiner Laufbahn drückte, wenn deren bestimmende Faktoren auch erst in langsamem Abebben ihren Einfluß verloren.

Brachts äußere Stellung im Kunstleben hatte ihn inzwischen von Erfolg zu Erfolg geführt. 1883 war er zum Professor, im Jahre darauf zum Mitglied der Berliner Akademie der Künste ernannt, 1890 in den Senat gewählt worden. Der Verleihung der „Großen Goldnen" (1889) war schon 1881 die der kleinen goldnen Staatsmedaille vorausgegangen. Andere Ehrungen, Orden und Ernennungen traten in reicher Zahl hinzu; auch auf der amerikanischen Weltausstellung in Chikago 1893 ward ihm eine Medaille zuteil. Am wichtigsten aber war der wachsende Ruf, den er als Lehrer genoß; wir werden noch sehen, wie hoch diese pädagogische Tätigkeit für seine Lebensarbeit wie in der Rückwirkung auf seine eigne Produktion zu bewerten ist. Und um die Mitte der neunziger Jahre erblühte ihm, der inzwischen ein „Mann von fünfzig Jahren" geworden war, auch in seinem häuslichen Leben ein neues Glück: im Herbst 1894 lernt der Witwer bei der silbernen Hochzeitsfeier seiner Schwester ein junges Mädchen kennen, Fräulein Toni Becker, die Tochter eines hohen hessischen Staatsbeamten, die im Jahre darauf seine zweite Frau wurde. Und es ist, als sei mit ihr eine neue Jugend bei dem Künstler eingezogen. Denn jetzt erst findet er den Weg zu denjenigen Zielen der Malerei, denen er seit Jahr und Tag in heißem, oft verzweiflungsvollem Bemühen zugestrebt hatte.

Es ist bezeichnend, daß gerade jetzt auch das Verhältnis zu seinen Schülern ein festeres, innigeres wird, daß es in angespanntem Zusammenarbeiten zu einer gegenseitigen Befruchtung zwischen ihm und den Angehörigen der jüngeren Generation kommt, die aber dem ältern Meister außerordentlich viel verdankte. Er hat auch über diese Wendung selbst aufschlußreiche Sätze niedergeschrieben. „Solange," heißt es dort, „Panoramen und Orientbilder sowie Stoffe vom Mittelmeer auf meinen Staffeleien standen, blieb mein Einfluß auf die Schüler auf meine Lehrtätigkeit, auf die gemeinsamen Lösungen in den Komponierabenden, sowie auf das gemeinsame Studium vor der Natur während der alljährlichen Studien-Exkursionen beschränkt. Eine Gemeinschaft der kompositionellen Gestaltung ist dabei von lange her erkennbar." Nun aber kam die Vertiefung dieser Beziehungen: „Selbst besser befähigt, ihnen in geläufiger Darstellungsweise nützlich zu sein, werde ich meinerseits von den Vertretern der jüngeren Generation, in verwandtem Ziele naturgemäß, beeinflußt. Ebenso wie sie meinen Rat bei ihren Bildern nützen, liebe ich es jetzt, Schwierigkeiten, auf die ich stoße, mit dem einen oder andern von ihnen behufs Klärung zu besprechen; die Notwendigkeit allein, die Situation klar zu kennzeichnen, pflegt bereits an und für sich eine Lösung der vorhandenen Hindernisse vorzubereiten."

Bracht führt die Herstellung dieser engeren Beziehungen vor allem auch auf einige dekorative Arbeiten zurück, bei denen er die Hilfe der Schüler in Anspruch nahm. Es sind Arbeiten, die sich von fern an jene Bilder für die Royal York-Loge anschließen: zunächst drei große Wandgemälde für den Kasino-Festsaal in Görlitz, als deren Themata er die Zugspitze, die Burg Hohenzollern und eine Ansicht von Helgoland erwählte, sodann ein Fries für das Haus von Brachts Bruder Theodor in Antwerpen, der als Hauptstück ein Städtebild „Alt-Antwerpen" enthält (beides 1895), und das große Wandgemälde im Lesesaal des Reichstages, das dort an der Südwand mit einer prachtvollen Darstellung des Vorgebirges von Arkona den Gemälde-Zyklus „Vom Fels zum Meer" abschließt (1896 bis 1898). Unter den Schülern, deren Mitarbeit Bracht für diese drei dekorativen Arbeiten in Anspruch nahm, hebt er namentlich Theodor Schinkel (einen Enkel Karl Friedrich Schinkels) hervor.

Das Arkona-Bild hatte ihn abermals in die Heimat seiner ersten Erfolge geführt, in die norddeutsche Heide- und Strandgegend, die nun wieder aufs neue Themata zu einer Reihe von Arbeiten liefert. Den Studienfahrten nach Rügen schließen sich in den Jahren 1895 bis 1898 andere nach Börger im Hümmling, der mit Kieselsteinen bedeckten, mit Heidekraut bewachsenen Hügellandschaft bei



Abb. 67. Pappellandschaft. (Zu Seite 84.)

Osnabrück, dem einsamsten und schwermütigsten Revier Deutschlands, weiter nach dem Hochloh im Schwarzwald, wo die Hochmoore und Moorseen auf verlassenen Höhen lockten, nach Keitum auf Sylt und nach dem Hunsrück, dessen kulturferne Öde Bracht noch genau so still und weltverloren vorfand wie ein Menschenalter früher bei seinen Anfangsstreifzügen. Als Früchte dieser Kreuz- und Querfahrten, denen sich noch später Ausführungen ähnlicher Skizzen aus früherer Zeit zugesellen, seien hier genannt der „Herbstabend in der Lüneburger Heide“, ferner das Herbstbild der Münchener Neuen Pinakothek, die „Klippen bei Final Marina“ und „Am Heidehügel“ im Magdeburger Museum, die „Hünengräber auf der Heide“, die Adolf Furtwängler kaufte, die „Birken im Moor“, die sich in Ludwig Knaus' Sammlung befinden, die Ansicht der oberhessischen Stadt Ramod, welche die Damen Darmstadts 1894 der jungen Zarin zum Geschenk machten. Die Titel „Abend in den Dünen“, „Die Heidequelle“ (1898 und 1899) klingen uns wohlvertraut. „Rahels Grab“ (bei Herrn Oskar Bracht in Port Elizabeth) und das „Verödete Heiligtum“ (Privatbesitz in Braunschweig) stellen noch Nachklänge der Orientzeit dar. Das „Waldschloß“ gehört noch in die Rubrik der romantischen Kompositionen. Der „Eingang ins Schattenreich“ war ein Versuch, die Stimmung des „Gestades“ und des Hannibalgrabes zu wiederholen.

Dann aber kam der große Umschwung, über den Eugen Bracht folgendes sich notierte, indem er dabei zugleich die Resultate der Zwischenepoche vorher rasch überblickte:

„Auf die Hochgebirgs-Studien folgten im Anschluß an die Orientreise mehrere Studienreisen nach der ligurischen Küste und aus allem zusammen entstand 1889 ein Bild, an dessen Vorarbeit jahrelang im stillen gewirkt worden war und in dem sich mein ganzes Können jener Zeit verkörperte: ‚Das Gestade der Vergessenheit‘. Es entstand gleichzeitig in zwei nicht völlig identischen Exemplaren, von denen das eine für die Berliner Ausstellung, das andere für die Galerie meiner Vaterstadt Darmstadt bestimmt war. Gleichzeitig gelangte zur Berliner Ausstellung ein kleineres Gemälde, ‚Fata Morgana‘, das die so oft erlebte Erschei-



Abb. 68. Pappeln im Flußbett. (Zu Seite 84.)

nung der Wüste in symbolisierender Auffassung gab. ‚Das Gestade‘ brachte mir die ‚große goldene Staatsmedaille‘ ein.

„Diese Phase stellt den Höhepunkt meiner Erfolge dar, da zwar später das Bild ‚Hannibals Grab‘ einen außerordentlichen Beifall bei Leuten älterer Anschauung und dem Publikum erntete, indessen von den Vertretern des Modernen abfällig beurteilt wurde. Dieser Zwiespalt gelegentlich jenes Bildes ist für mich von weitester Tragweite geworden, denn es war klar, ich hatte zu wählen zwischen der Anerkennung der einen oder der anderen!

„Eine Überbietung oder auch nur Weiterbildung im Sinne des ‚Gestades‘ war mir versagt und ich fühlte mich wieder einmal vor einem Scheidewege.

„Zunächst schien eine zweite Orientreise mit weniger stofflichem Programm und mehr malerischen Zielen einen Ausweg zu bieten und wurde 1891 unternommen; indessen brachte das mit größter Begeisterung gemalte Studienmaterial nicht die erhoffte Lösung des Konfliktes, wenn auch der Erfolg der Bilder und Skizzen nicht ausblieb.

„Nun wurde mir immer klarer, daß die Wendung, die ich erstrebt, nur im

Sinne einer neuen Naturanschauung, bei ganz unstofflichen Motiven, und zwar mit größerem Anschluß an meine eigene Art als es damals geschah, dagegen mit Ausgangspunkt vom ‚koloristischen Gedanken‘ gelingen könnte; denn hier war der schwache Punkt gefunden!

„Bisher waren die Arbeiten meist so entstanden, daß ‚erst der Gedanke da war‘, dieser in die entsprechende Form, und letztere wiederum in die geeignete Farbe gesetzt worden war. Ergab sich letztere von selbst — so war das Bild gelungen, stieß ich indessen hierbei auf Schwierigkeit, so war es meist verloren, denn nur selten gelang es, nachträglich eine koloristische Lösung zu finden und es fallen in jene Übergangszeit zahllose, an jenem Umstande gescheiterte Bilder!

„Der Umschwung aber — das war mir klar — konnte sich nicht so wie die Erkenntnis im Atelier vollziehen — sondern nur vor der Natur! So begann ich neben den bisherigen Arbeiten her in neuer Weise vor der Natur zu studieren, oder wie ich damals sagte: ganz von vorn anzufangen.

„Es geschah dies im Winter an allen unterrichtsfreien Tagen und in den Weihnachtsferien, in dem ich auf dem Lande ein Zimmer hatte mit allem Material für die Arbeit im Freien. Um ja nur von der Farbe auszugehen, um das hier Versäumte nachzuholen, opferte ich anfänglich völlig die Form, malte mit einem einzigen struppigen Pinsel, mit dem Form unmöglich war, und gelangte nach mehrjähriger Anstrengung zum Ziel. Meine Bemühungen um ein künstlerisches Empfinden und Schaffen im ‚koloristischen‘ Sinne hatten ungeahnte Folgen!

„Zunächst erweiterte sich mir das Stoffgebiet in erstaunlicher Weise. Die Stofffrage, die bis dahin eine wesentliche Rolle gespielt hatte, trat in den Hintergrund; wo ich auch jetzt hinkomme, finde ich Malerisches und Malenswertes, und da sich mir allerwärts Reizvolles erschließt, schaue ich gleichsam mit verjüngten Augen um mich in die Welt.

„Ferner blieb die Pflege des Koloristischen nicht ohne Rückschlag auf die Form; die sich von selbst ergebende Vereinfachung der Farbmittel zur Andeutung einer Stimmung brachte eine entsprechende Vereinfachung der gesamten Form mit sich, die Beschränkung in der Wahl der Töne eine gesteigerte Knappheit und strengere Gliederung der Massen und diese wiederum führten zu größerer Durchgeisterung und Durchbildung der Begrenzungslinien im einzelnen und des Aufbaues im ganzen.

„Es ergab sich eine völlige, wenn auch ganz ungezwungene Wandlung meiner Darstellungsweise.“

Wer so sein künstlerisches Wesen an Haupt und Gliedern reformierte, der hatte nicht mehr nötig, auf zahllosen Fahrten durch Deutschland und die Fremde landschaftliche Motive zu suchen, um seine malerische Lust daran zu entzünden. Ihm mußte als Anregung alles Nächstliegende schon genügen, wenn es seiner gestaltenden Farben- und Formenphantasie eine Handhabe bot. Ja, gerade das Fehlen eines besonderen äußeren Interesses mußte ihm willkommen sein. Er brauchte nun weder Gegenden, die durch besondere Schönheit, durch den Reiz der Herbheit und Wildheit, durch geheimnisvoll-romantische Züge den Beschauer lockten, noch Länder der Ferne, die den Schauplatz weltgeschichtlicher Begebenheiten darstellten, und in denen sich das bunte Leben anderer Völker, anderer Rassen abspielte. Der Weitgereiste entdeckte die Heimat. Er entdeckte die Mark Brandenburg mit ihrem stillen Zauber, den sie so stolz bescheiden nur den Wissenden erschließt (vergl. Abb. 43, 51, 62 u. ö.), und die verwandte Landschaft der Nähe: die Gegenden an der Mittelelbe oder im Mecklenburgischen. Die allgemeine Bewegung der Zeit, die auf das Einfache hinwies, die uns erst die Schönheit des Unscheinbaren verstehen lehrte und uns dadurch für alle Zukunft unendlich bereichert hat, fand bei Bracht ihr Echo. Aber unter seinen Händen wurde aus alledem etwas ganz anderes, als was die Maler rings um ihn malten. Etwas völlig Eignes und Persönliches. Er ließ sich von Realismus und Impressionismus wohl eine Zeitlang

leiten. Doch nur so lange, wie er diese Führer brauchen konnte. Auch er nahm sich die Themata vor, die von den Anhängern des modernen Bekenntnisses bevorzugt wurden. Ein Blick über eine Ebene bei klarem oder bedecktem Himmel, über die aufgerissenen Furchen eines Ackers, über eine Wiese, die flachen Ufer eines Waldsees, über eine Baumgruppe, eine breite Flußbahn genügte ihm. Doch sein Sinn war weder darauf gestellt, diese Dinge einfach in der alltäglichen Wahrheit ihrer Erscheinung der Leinwand anzuvertrauen, noch darauf, lediglich die Einflüsse der Atmosphäre und die Reflexe des Lichtes auf ihrer Oberfläche zu fassen. Was er aufspüren wollte, war die Größe und Herrlichkeit der Natur, die sich auch im Kleinen offenbart. Dazu verhalf ihm die Natur selbst, wenn sie durch ihre königlichen Launen das Unbedeutende durch Luft- und Licht- und Farbenspiele von besonderer Bedeutung und Wirkung aus seiner schlichten Existenz erhob. Wie das Antlitz eines Menschen erst durch ein Erlebnis, das sein Innerstes in Aufruhr versetzt, den höchsten Ausdruck gewinnt, dessen es fähig ist, strahlt auch die Landschaft erst unter solchen Einflüssen ihre tiefste Schönheit aus. Ein feiner Kenner hat gesagt, Brachts Bilder aus dieser letzten Epoche trügen immer den Stempel einer Überraschung, als habe der Künstler unter dem Eindruck einer ungewöhnlichen malerischen Naturerscheinung plötzlich fremde oder vertraute Ausschnitte anders gesehen, als er selbst oder als andere sie früher sahen, und nun mit leidenschaftlicher Inbrunst gesucht, dies beglückende Erlebnis festzuhalten. Was sein Auge in einem begnadeten Augenblick erblickt, nahm in seiner schöpferischen Phantasie eine Gestalt an, die mit jenem Eindruck im Innersten verbunden bleibt, aus ihm hervorwuchs, und ihm doch, unmerklich fast, auch wieder entwächst, sich über ihn hinaus steigert, allein schon dadurch, daß das in Wahrheit Momentane



Abb. 69. Ziegelei im Schnee. (Zu Seite 92.)



Abb. 70. Winter. (Zu Seite 92.)

durch die Bildfixierung zu dauerndem Leben emporgehoben wird. Was dabei sich als Resultat ergibt, ist Natur und doch wieder nicht Natur, ist aus der Wirklichkeit entstanden und spiegelt doch nicht diese Wirklichkeit, sondern die letzte Formel ihres von den Zufälligkeiten der Realität abstrahierten Wesens. Wie Bracht diese Doppelwirkung erreicht, ist das individuelle Geheimnis seines Schaffens. Es ist die große Schwierigkeit, die sein Genie überwand, an der aber so viele Kleinere gescheitert sind. Er eignete sich eine bewundernswerte Fähigkeit an, durch einen Vortrag von dekorativer Breite und ein intensives Kolorit über eine einfache Wiedergabe der gewählten Stoffe emporzusteigen. Und er entwickelte immer sicherer seine charakteristische Art, den Eindruck eines Naturausschnitts durch stark betonte Linien, die am liebsten, wie schon früher, das Bild quer durchschneiden, durch die Kontraste großer leuchtender Farbenflächen und eine sorgsame Gruppierung der Licht- und Schattenmassen mit großem Zuge zusammenzufassen. Nicht Diener, Herr der Natur wird er, der sich nicht ans Objekt verliert, sondern es souverän unter sein persönliches Wollen zwingt. Nun kommt ihm alles zugute, was er bisher gearbeitet hat. Die Heidestudien schärften seinen Sinn für die vielsagende Ruhe und die feierliche Schönheit der einsamen, schweigenden, von Menschen nicht bevölkerten Landschaft. Die weiten Reisen bewirkten, daß sein Auge empfänglich ward für jede Nuance, daß seine Hand in jahrzehntelanger Übung sich „frei malte“, um nun jedem Wink des Willens zu gehorchen. Der Orient hatte seinen Farbenmut gestählt. Das Hochgebirge sein Formgefühl erlöst und entwickelt. Selbst die „panoramische“ Zwangsarbeit hatte ihm genützt, da sie ihm zeigte, wie man breit und kräftig den Pinsel führen und dadurch tiefer wirken kann als durch subtiles Vertreiben aller Farbenteilchen.



Abb. 71. Monte Rosa im Abendlicht. 1906. (Zu Seite 92.)

Niemand kann mit Worten die sinnlich=seelischen Empfindungen erschöpfen, welche die kostbaren Werke dieser Jahre vor und um 1900 im Beschauer hervorrufen. Bracht malt einen Flußlauf bei sonnigem Winterwetter durch lockere Schneefelder. Und es erwächst eine Symphonie aus blauen, weißen und braunen Tönen, deren Klang unser Auge entzückt und unsere Seele freier aufatmen läßt (Abb. 20). Der Blick folgt dem klaren und bestimmten Liniengerüst, dessen Träger rechts unten beginnen und in großen Kurven und Parallelen sich weit, weit im Hintergrund verlieren, daß in uns das Bewußtsein des Raumes erwacht mit seinen seltsam beglückenden Zaubern. Helle Lichter und farbige Schlagschatten, freie Flächen und gedrängte Details, die selbst wieder sich zur Form runden, kontrastieren und kämpfen miteinander. Eine Abendstimmung an der Waldseeecke (Abb. 19) wird zu einem Gedicht in sonoren grünen und hellen, klagenden gelblichen Werten. Weit dehnt sich die Ebene, mit freiem oder ausdrucksvoll besetztem Vordergrund (Abb. 42, 45 u. 46), und über der Erde, von ihr durch eine scharfe Horizontale getrennt, wölbt sich der Himmel mit dunkeln, drohenden Luftgebilden, Naturschauspielen und epischen Dichtungen zugleich, Wolkenstudien, die an Constable mahnen und zugleich ernste Gesänge auf die Gewalt des Elementaren. Im Frühling leuchtet der „Rote Acker“ auf (Abb. 50), auf der einen Seite von den Farben der Bäume eingefaßt, drüben sich senkend. Große Linien ziehen sich hin und wieder, treffen sich und schneiden sich, weichen sich aus und fliehen voreinander und erwecken durch den Schwung ihres Flusses die Suggestion eines ansteigenden Geländes. Wieder ist die

Bildecke rechts unten die Wurzel dieses Linienspiels. Auch das wundervolle Bild „Morgenstern und Spree“ hat diesen Ausgangspunkt des kompositionellen Gefüges (Abb. 51). Und wieder ist es die gleiche entscheidende Kurve von rechts nach links hin und dann nach rechts hinauf, die in der „Waldwiese nach dem Regen“ (Abb. 52) den Schattenkegel der Waldecke umschreibt, der sich wie ein Keil in das schimmernd zarte und frische Grün des feuchten Grundes hineinschiebt, auf das ein unverhoffter Sonnenstrahl leuchtet, um es in einer unvergleichlichen Märchenfarbe schimmern zu lassen. Oder aus dem Epischen werden wir ins Lyrische hinübergeführt. Ein Birkenwald im Herbst (Abb. 35) hat eine Zartheit und Intimität, daß man an Karl Buchholz denken muß, und ist doch auch, in breiten, leichten Pinselstrichen hingemalt, auf das Spiel farbiger Flächen aufgebaut, die nur jetzt einmal nicht kräftig betont, sondern leise verschleiert auftreten. Der „Waldsee“ (Abb. 56), der „Rabenhorst“ (Abb. 57) und ähnliche Arbeiten dieser Jahre gewähren das gleiche Schauspiel. Sie zeigen überdies, wie bedeutungsvoll nun bei Bracht das Studium der Baumwelt in den Vordergrund rückt. Sein Auge folgt mit Wonne dem Gewirr von Stämmen, Zweigen und Ästen, das er bald mit großem Zuge als Ganzes zusammenfaßt, bald in den heimlichen Schönheiten seiner lichtdurchfluteten Schatten aufsucht. Er eignete sich eine Klarheit und Schärfe der Vorstellung von dem launigen Organismus dieser Gebilde an, die an Théodore Rousseau denken lassen. Und wie bei Rousseau gehen auch bei Bracht Baum und Wald über das realistische Abbild hinaus, so sicher und fest auch in jedem Falle die Erscheinung als natürliches Detail gesehen und wiedergegeben ist. Seine Eichen



Abb. 72. Taunus und Main. 1908. Nach einer Studie vom Jahre 1861. (Zu Seite 11 ff. u. 92.)

und Buchen, Erlen und Pappeln übernehmen sofort ein höheres Amt, treten als geheimnisvolle Eigengeschöpfe auf, in denen sich das Wesen der Natur ringsum, die Stimmung der Landschaft greifbar symbolisiert, als verzauberte Riesen, die mehr sind als belaubte Gerüste, stumme Wahrzeichen, die sich mit ernsten, trauervollen Gebärden aus dem Boden emporrecken, in schweigender Einsamkeit, oder eng geschmiegt an gleichgestimmte Genossen, mit denen sie flüsternd Zwiesprach halten. Gelegentlich taucht auch noch eine Erinnerung auf an die romantische Böcklin-Stimmung des Hannibalgrabes. So in der tragischen Melancholie des „Sommerabends" (Abb. 58) — so in dem Nachklang der Burg- und Schloßbilder aus dem Jahre 1902: „Die Schmidtburg im Hunsrück" (Abb. 59), der über Lessing hinweg auf Böcklins „Ruine am Meer" deutet. Doch der farbige Vortrag ist ein völlig anderer geworden. Alles ist von Grund aus malerisch gesehen, auf koloristischen Klang und Sinn gestellt; das Gedankliche, Literarische wich dem Sinnlichen, der Farbenakkord allein ist der „Inhalt" des Bildes, und aus ihm erst ist die Stimmung entwickelt, nur durch ihn ist sie zu verstehen. Ein breiter souveräner Strich beherrscht die Leinwandfläche, wie ihn unter unseren Abbildungen der „Schnellzug in der Heide" (Abb. 60) auch in der Reproduktion noch deutlich erkennen läßt. Der Einfluß der modernen Bewegung macht sich fühlbar in der Art, wie das ewig Bewegte, ewig Lebendige in der Natur aufgesucht und ins Bild gebannt wird, wie Lichtübergänge und wehende Luft, die schillernden Farbenspiele des Himmels und ihre Reflexe auf den Dingen der Erde in ihrem unendlichen Reichtum geschildert werden. Und doch gibt sich die machtvolle Persönlichkeit des Künstlers nirgends mit den Spielen des Impressionismus zufrieden. Es genügt ihm nicht, den farbigen Schimmer von der Oberfläche der Welt abzulösen, ihre letzte koloristische Essenz gleichsam aus der Materie zu filtrieren. Er will die Natur ganz haben, ihren Körper *und* ihre Seele, ihre Erscheinung *und* ihre Bedeutung, die Oberfläche *und* die Materie. Und er ringt mit ihr unablässig, ohn' Ermüden: Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn. So durchwanderte er die norddeutsche Ebene; so, mit neuen Augen, die Heide des Festlandes und der Insel Sylt, so die Moore und die endlosen Hügelgefilde Norwegens (Abb. 8 u. 9).

Einfachheit, harte Strenge suchte er in der Natur, um sie mit dem Reichtum seines Wesens zu erfüllen. Was wir selbst in der Wirklichkeit vielleicht übersehen würden, wie die Lehmwege und Holzwege, die Bracht hie und da malte, erhält eine ungeahnte Bedeutung, weil es durch seine Persönlichkeit ging, deren Temperament auch bei solchen Motiven ein erregendes Erlebnis durchmachte, das er uns nun mitteilt. Und alles geht von der Farbe aus. In ihr, nicht allein mehr in der Linie, liegt jetzt ein Hauptmittel seiner Stilisierung. Die farbigen Flächen geben Auftakt und Entscheidung. Starke, helle, rauschende Akkorde erklingen; kühner und lebhafter, mit ganz anderem Wissen von den Harmonien kalter und warmer Töne gebildet als je zuvor (Abb. 53). Ein bläulicher Schilfteich in gelber Heide (Abb. 45). Frisches, saftiges Grün ragender Pappeln (Abb. 54 u. 68), rotglühender Boden und tiefblauer Himmel (Abb. 67) heben sich im Sonnenschein ab gegen die verblassenden Töne eines Gebirgszuges. Die braune Ebene wölbt sich schwer unter leichten Wolken. Hinter einem baumumstandenen Hause lauert der graue Schrecken des Gewitters (Abb. 36). Man erkennt, wie Bracht ein echter „Maler" von Anbeginn war, so sehr, daß er selbst bei seinen Zeichnungen niemals recht Genüge fand und sich auch an die Graphik aus dem Gefühl von den Grenzen seiner Kraft heraus nie eigentlich heranwagte.

Die Kompositionsart hat sich dabei vielfach verändert. Die ruhenden Horizontalen werden wohl noch angewandt (Abb. 42, 43 u. 46), aber sie weichen, wie wir sahen, gern einem ausdrucksvolleren Spiel. Der Vordergrund tritt so machtvoll auf (Abb. 55), daß der Horizont nach und nach höher und höher rückt, oft bis zu einem Punkte, daß nur ein kleines Stück vom Himmel noch sichtbar wird. Zuerst wird

diese Manier namentlich bei Bildern bemerkbar, die kleine Wassertümpel mit Spiegelungen behandeln (Abb. 8, 9, 45 u. 74). Dann werden auch andere Motive in dieser Ansicht gegeben (Abb. 61 u. 75), bis ein fast japanisierender Standpunkt erreicht ist

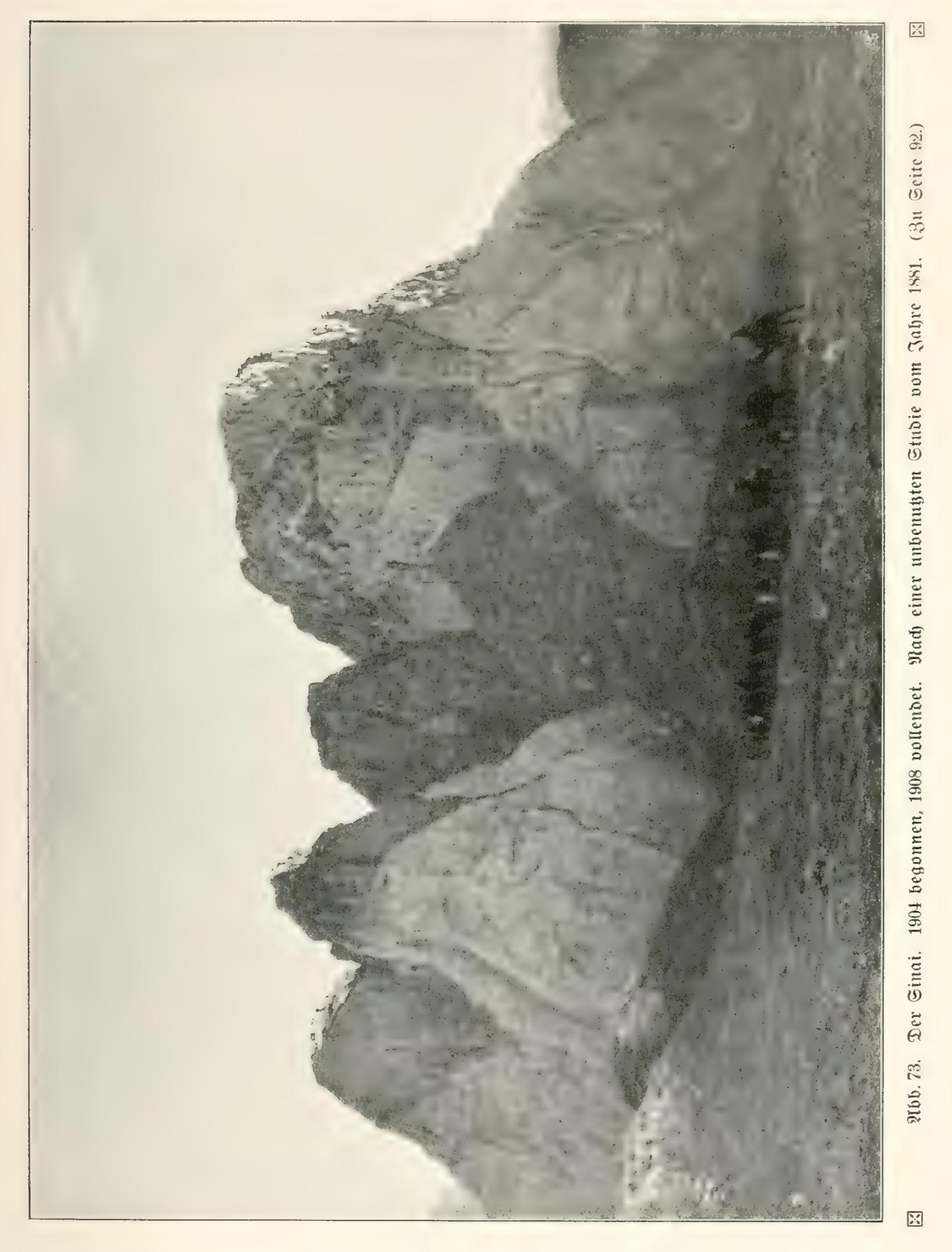


Abb. 73. Der Sinai. 1904 begonnen, 1908 vollendet. Nach einer unbenutzten Studie vom Jahre 1881. (Zu Seite 92.)

(Abb. 44 u. 74), der die Landschaft von oben her betrachtet, so den Umfang des dargestellten Ausschnittes erweitert und dem Beschauer in engem Rahmen eine ganze Welt zu Füßen legt. Die Vorliebe Brachts, aufsteigende Vertikale, wie Baumwipfel und Mühlenflügel, hoch bis an den oberen Bildrand hinanzuführen,

oder auch vom Rahmen durchschneiden zu lassen, hängt mit diesen Bestrebungen zusammen (Abb. 54 u. 62). Das alles geht aus den Wünschen hervor, mit großen, eindrucksvollen Formen zu wirtschaften und den imposanten, oft genug fast drohenden Ernst der Naturstimmung dadurch zu steigern. Gerade diese Mittel haben denn auch außerordentliche Wirkung getan. Nicht nur aufs Publikum, sondern nicht minder auf die Künstler, die sie in Scharen nachzuahmen suchten. Man sah jahrelang auf den Ausstellungen, namentlich in Berlin, zahllose dieser Bilder, die auf den Himmel fast verzichteten und in hohen Horizonten schwelgten. Mit Macht riß Bracht die jüngeren Generation mit sich, nachdem er selbst einem Jungbrunnen entstiegen war und die ganze Welt der Erscheinungen ringsumher, Frühlingsjubel und Herbsttrauer, Sommerglut und Nachtkühle, sanfte Schattenruhe und klingende Sonnenhelle, mit sehnigen Armen umfaßte und niederzwang.

Es war eine große Sensation, als diese Bilder Brachts sich zum ersten Male der Öffentlichkeit präsentierten. Im Oktober 1899 erschien eine umfangreiche Kollektion von ihnen auf der zweiten Ausstellung der Freien Vereinigung Darmstädter Künstler in seiner Adoptivvaterstadt, kurz darauf, im Januar 1900, bei Schulte in Berlin. Das Publikum war verblüfft. Was fiel dem fast Sechzigjährigen ein, es aus seiner Ruhe zu rütteln? Man hatte sich so schön an seine charakteristischen Bilder gewöhnt; man wußte, wie Bracht sich zu geben pflegte, und was man vor seinen Werken „zu denken hatte". Kopfschüttelnd standen die Leute vor diesen flammenden Farben und Kontrasten, vor dem leuchtenden Rot, dem saftigen Grün, dem tiefen Samtbraun, dem jubelnden Blau, die auf diesen Gemälden blühten und das Auge fast zu blenden schienen, vor diesen gewaltigen Linien, die den Beschauer mit Macht aus seinem Alltagsbehagen rissen und ihn zur Andacht und Ehrfurcht niederzwangen. Es war in der Tat kein geringes Wagnis, in solchem Alter noch einmal radikal umzusatteln, noch einmal, wie Bracht meint — so wörtlich ist es, wie wir sahen, nicht zu nehmen —: „von vorn anzufangen". Nur eine eiserne Energie und eine unersättliche Sehnsucht zu den fernen Zielen, die seinem Künstlertum vorschwebten, konnten ihn dazu befähigen. Sie ließen ihm auch Kraft genug, alle äußeren Widerstände zu überwinden, die sich ihm in den Weg stellten. Denn solche Widerstände sollte es bald geben. Und die begeisterte Zustimmung der Künstler und der Kritik mag ihn in seiner Entschlossenheit bestärkt haben.

⊠ ⊠ ⊠

Es wurde oben schon darauf hingedeutet, daß gerade in den Zeiten jener „Umkehr", wie der Künstler die Periode der neunziger Jahre gern bezeichnet, das Verhältnis Brachts zu seinen Schülern eine merkliche Vertiefung erfuhr. Wir hörten bereits, wie er sich nach dem Hannibalgrabe die Frage vorlegte, warum sich wohl die jüngere Generation der Maler und Kritiker mit einiger respektvollen Kühle von ihm zurückzöge. Brachts Persönlichkeit ist hoch über den Verdacht erhaben, um des äußeren Effekts und Erfolges willen je etwas unternommen zu haben, was nicht seiner innersten Überzeugung entsprochen hätte. Nicht ungesunder Ehrgeiz, es den „Aufsehen erregenden" Modernen gleich zu tun, wird die Triebfeder seiner Wandlung, sondern die plötzliche Erkenntnis der neuen Werte, von denen er die Jüngeren schwärmen hörte, denen er sich nun zu nähern begann, und die sein, wie einst, empfänglicher, entwicklungsfähig gebliebener Malersinn sich zu eigen machte. Die Schüler stellten die gegebene Vermittlung her, und jene Winterstudien in der Mark waren es, die die Beziehungen enger und enger knüpften. Nun erst entstand die „Bracht-Schule", die alsbald im Berliner Kunstleben einen höchst ehrenvollen Platz einnahm, und deren Arbeiten auf den großen Ausstellungen an erster Stelle Aufmerksamkeit und Interesse erregten. An ihrer Spitze traten die Maler Carl Kayser-Eichberg, Carl Langhammer, Hans Licht, Hans Hartig hervor, deren Arbeiten für die Art, wie Bracht seine Jünger zu Naturstudium und

Naturüberwindung, zu Treue und Größe der Anschauung zugleich erzog, leuchtendes Zeugnis ablegten. Bezeichnend für die Formen, in denen sich der Verkehr zwischen den Lernenden und ihrem Meister abspielte, ist eine kleine Geschichte, die Fritz Stahl einmal (in Velhagen & Klasings Monatsheften, Mai-Heft 1903) erzählte. Es kam die Rede auf Worpswede, und der Kritiker sagte zu Bracht: „Modersohn war ja auch Ihr Schüler." Worauf die nachdenkliche Antwort erfolgte: „Das kann man eigentlich nicht sagen; ich konnte ihm eigentlich gar nicht helfen; der mußte



Abb. 74. Heidebach. (Zu Seite 85.)

seinen Weg allein gehen. Aber er hat uns allen, meinen Schülern und mir, viele Anregungen gegeben." Hier erscheint also das Verhältnis der Generationen fast auf den Kopf gestellt. Um so unzweideutiger ergibt sich daraus ihr Zusammen- und Miteinanderwirken. Diese Situation ist bei Bracht besonders bemerkenswert, weil sonst erfahrungsgemäß Persönlichkeiten von so stark ausgeprägter Eigenart nur sehr selten Neigung und Befähigung zum Lehramt haben. Immer wieder kann man beobachten, daß Individualitäten dieser Art insgemein durch ihr eigenes Kämpfen und Ringen viel zu sehr in Anspruch genommen werden, um für andere Künstler und nun gar für die noch nicht flüggen Kunstküchlein genugsam ehrliches Interesse, ja Verständnis aufzubringen, daß sie, durch des

Lebens Notdurft zum akademischen Lehrerposten geführt und bei ihm ausharrend, oft genug mit halber Freude dies Amt als eine bürgerliche Pflicht üben, die mit ihrer eigentlichen Arbeit wenig zu tun hat, oder daß sie endlich im besten Falle sich nicht besser aus der Verlegenheit zu helfen wissen, als indem sie die ihnen anvertrauten Seelen herrisch in die eignen Bahnen zwingen und dadurch ihre freie Entwicklung gefährden. Bracht hat von jeher die akademische Tätigkeit nicht als ein Amt, sondern als einen Beruf aufgefaßt, sie bildet einen hervorragenden Teil seines Lebenswerkes, ist untrennbar mit diesem selbst verknüpft. Was ihn dazu führte, war, wie er es selbst ausdrückt, „der in ihm wohnende Trieb, die Gründe der Dinge klarzulegen und dem ‚Warum?‘ in Kunst und Erkenntnis näher zu kommen“. Ein pädagogisches Talent wie wenige, das sich an dem Problem der Selbsterziehung stärkte und stählte, hat er in dieser Arbeit unzählige



Abb. 75. Buchenhang. (Zu Seite 85.)

Samenkörner ausgestreut, die zu Blüte und Frucht gediehen. Er wußte, was es heißt, durch Studium, Sehnsucht und Zweifel, über Klippen und Abgründe hinweg, vorwärts und aufwärts zu streben, und die Güte und Offenheit seiner Menschennatur, der sich die Nachrückenden so gern offenbarten, verlieh ihm ohne weiteres auch die Gabe, den jüngeren Schicksalsgenossen helfend und fördernd ein Wegweiser zu sein. Trotzdem war Brachts temperamentvolle Kunst in ihren Wirkungen zu suggestiv, als daß er ein Lehrer etwa vom Schlage Pilotys hätte sein können, der, als Schaffender eine Persönlichkeit zweiten oder dritten Ranges, jedem Schüler auf seinen Pfaden folgte, seine Spezialbegabung instinktiv herauswitterte und ihn unfehlbar in die richtige Kunstgegend hineindirigierte, die mitunter von des Meisters Revier meilenweit entfernt lag. Brachts aufmerksame Discipuli fühlten sich schließlich doch alle von dem machtvollen Magnet seiner Kunst angezogen und kreisten als Planeten um diese Sonne, und es zeigte sich auch hier gelegentlich die Gefahr, die bei einer solchen Konstellation nicht ausbleiben kann: es geschah nicht

selten, daß die Zöglinge ihren Präzeptor nachzuahmen suchten, wobei sich dann sofort herausstellte, daß dessen vereinfachend zusammenfassende, zum Dekorativen neigende Auffassung leicht zu einer gewissen Leere führte, sobald das Blut des Meisters fehlte, das die Flächen mit Leben erfüllte. Aber diese Fährnisse traten nur gelegentlich auf. Sie kommen nicht in Betracht im Vergleich zu dem Segen, den Brachts akademische Klasse verbreitete. Hier war fast der einzige Ort auf der Berliner Hochschule, wo der Nachwuchs nicht auf die ältere Schablone festgenagelt, sondern dazu angeleitet wurde, bei den modernen Reformideen zwischen Sinn und Übertreibung, zwischen Brauchbarem und Entbehrlichem zu unterscheiden. Wenn irgendwo, so war hier ein Weg gewiesen, zwischen lebendig gebliebener Tradition und neuer Lehre ein Kompromiß ohne Schwächlichkeit zu schließen. Um so tiefer bedauerten es die Berliner Kunstfreunde, daß man Bracht 1901 nach zwanzigjähriger Lehrtätigkeit an der Berliner Hochschule das Meisteratelier an der Akademie der Künste, das er wünschte, und das der akademische Senat ihm geben wollte, versagte. Es war ein außerordentlicher Verlust für die Hauptstadt des Reiches, daß Bracht damals den Ruf annahm, der von Dresden aus an ihn erging. Die sächsische Regierung, besser beraten in diesem Punkte als die preußische (wie dies auch sonst in Kunstdingen seit Jahren vielfach der Fall gewesen), ließ es sich nicht nehmen, den Verstimmten für sich zu gewinnen.

⊠ ⊠ ⊠

Seit dieser Berufung nach Dresden begann für den Sechzigjährigen wiederum eine neue Epoche. Sie ist vor allem gekennzeichnet durch eine immer mächtiger ausgreifende Erweiterung des Stoffgebietes, durch eine unablässige Lockerung und Verfeinerung des farbigen Ausdrucks und eine subtilere Lichtbehandlung, wobei doch der Grundzug von Brachts Kunst: das Wirklichkeitsbild in jedem Falle aus seinen Bedingungen heraus zu einer höheren Bedeutung emporzuheben, unangetastet bestehen blieb. Doch ein Ausruhen kannte der Unermüdliche nicht. Die Übersiedelung nach Sachsen veranlaßte ihn bald, sich mit offenem Auge in dem Lande umzusehen, in das sich seine Studienfahrten bisher nicht erstreckt hatten. Mit Entzücken sah er die alten Schlösser und kleinen Städte, die sich ans sanft ansteigende, bewaldete Ufer der Flüsse drängen, und es entstanden Bilder wie die reizenden Blicke auf „Rochlitz an der Mulde“ (Abb. 63) und „Colditz mit dem Wehr“ (Abb. 64), die sich nahe mit Gustav Schönlebers verwandten Schilderungen berühren, wenn sie sich auch durch die Energie der Farbe und die straffe Schließung der Licht- und Schattenteile wieder charakteristisch von ihnen unterscheiden. Nach langer Zeit wandte sich Bracht nun von der unbelebten wieder zur belebten Landschaft, die Spuren menschlicher Kultur aufweist. Und das Interesse für diese ungewohnten Eindrücke wuchs, als er auf seinen Streifzügen durch Sachsen das Eindringen der Industrie in die romantische Ruhe des Gebirges beobachtete. Die eigentümlichen Kontraste, auf die er dabei stieß, nahmen Gestalt an in dem Bilde von 1904, das den ein wenig programmatisch-literarischen Titel „Die alte und die neue Zeit“ erhielt (Abb. 65). Burg Kriebstein im Kriebetal mit ihrer Umgebung ist hier dargestellt, die sich zwischen Dresden und Leipzig südlich vom Städtchen Waldheim auf tiefem Felsengrund, die unten fließende Zschopau beherrschend, erhebt. Die Volksüberlieferung erzählt, ein Besitzer der trotzigen Feste habe einst die zum Schloß gehörige Wassermühle im Tale einem treuen Diener als Altensitz geschenkt, die Mühle sei dann von Hand zu Hand gegangen, bis das heutige Industriezentrum daraus erwuchs. Das Gemälde ist an einem hellen Wintermorgen konzipiert. Sonnenstrahlen streichen über den leichtbeschneiten Bergwald und über das malerische Schloß auf seinem Felsensockel, während unten der Zschopaugrund, die dunklen Tannen und die Anlagen der riesigen Niethammerschen Papierfabrik noch in bläulichen Schatten ruhen. Links ist alles stolze Schönheit aus vergangenen Tagen; rechts kündet

ein Gewirr von Dächern, denen Dampfwolken entsteigen, von hohen Schornsteinen, Maschinen-, Lager- und Arbeiterhäuser, von Rauch und Qualm eingehüllt, den unerbittlichen, nüchternen Ernst der Gegenwart.

Und dann stürzte sich Bracht mit Feuereifer in diese Welt der Arbeit selbst, die er sich als neuen Gewinn entdeckt hatte. In Westdeutschland, wo er früher nur die Einsamkeit und Stille von Heidefeldern und kahlen Hügelrücken gesucht hatte, wandte er sich nun an die Stätten der westfälischen Industrie in Hörde und Dortmund, die er mit der realistischen Kraft und Eindringlichkeit seiner Beobachtungsgabe schilderte. Hier bedurfte es keiner Steigerung des Wirklichkeitseindrucks; was er sah, war so kolossal, daß es selbst diesen eigenwilligen Künstler in seinen Bann zwang und zur einfachen Wiedergabe greifen ließ. Selbst Meunier hatte für diese Themata mehr symbolisierendes Emporheben, mehr Pathos zur Verfügung als Bracht, der sich hier ganz dem Ungeheuren der modernen Zyklopenwelt hingab. So malte er die Hermannshütte bei Hörde (Abb. 66). So das bewundernswerteste Bild aus dem neuen Kreise, die „Hochofenanlage des Hoesch-Stahlwerks in Dortmund", dies umfassende, große Panorama eines riesenhaften industriellen Betriebes. Vorn eine Fläche mit Schienensträngen, die von der Ecke links ins Bild hineinführen; auf ihnen Eisenbahnwaggons, als grünlich-rötliche und bräunliche Flecke hervorleuchtend. Dahinter eine phantastische Eisenarchitektur mit Kolben, Aufzügen, Brücken, Kranen, Stangen; in der Mitte ein hoher Kessel: unten Feuer, oben weißrote Flammengarben emporschlagend; alles überragt von vier himmelanstrebenden Schloten. Bläulich-violette Töne hüllen das Ganze ein; der bedeckte Himmel, in den rötliche Rauchsäulen steigen, ist mit höchstem Geschick dazu abgestimmt. Aus demselben Milieu stammt die „Mittagspause": rechts eine Fläche mit einer Lokomotive auf Schienen, deren Dampf sich zu einer hellen, flockigen Masse ballt; in der Mitte eine finstere Rauchflut, die aus einem Riesenschlot ausströmt und sich über die ganze Himmelspartie des Bildes verbreitet, dazu die zackige Architektur des Stahlwerks, vor dem eine Anzahl Frauen sichtbar werden, die den Männern das Mittagbrot bringen; links kräuselt Rauch aus fernen Schornsteinen auf; weit im Hintergrunde wird die im Dunst verschwindende Silhouette der Stadt sichtbar. Mitten in dem betäubenden Getriebe, umwogt von dem heißen Atem der Essen und Schlote, in dem Pfeifen und Stampfen ringsum rüsten sich die Menschen, deren Schicksal in solcher Welt beschlossen ist, zu ihrer kargen Rast. Und noch ein weiteres Bild gesellt sich zu diesen beiden, mit ihnen eine Trilogie jenes Stahlwerks bildend: „Nachtschicht", mit den Gruppen der Arbeiter, die dichtgedrängt, einzelne vorangehend, hinter einem Eisengitter heranrücken, und deren dunkle Umrisse sich gegen den hellen Dampf abheben, der fast wie Meeresgischt sich heranwälzt und, in grau-bläulichen Tönen emporwirbelnd, in der Luft eine phantastische Fata morgana aufsteigen läßt, ein gespenstisches Spiegelbild dieses Reiches der furchtbaren Mühe — wie anders erschien vor Jahren dem Muselman in der Wüste das Trugbild einer erschreckenden Gebirgslandschaft am glühenden Mittagshimmel! Mit seiner düstern Stimmung, mit den drohend aufgereckten Schloten und dem Kampf von Rauch und Dunst und Qualm und Flammen und Funken in der Luft, der den Kampf der Menschen mit der Erde um ihre Schätze ungezwungen zu symbolisieren scheint, kann dies „pays noir" die Konkurrenz mit dem belgischen Borinage getrost aufnehmen. Die ganze Welt unserer Zeit hat in diesen Bildern Gestalt gewonnen, ihre unersättliche Gier zu arbeiten, zu schaffen, neue Werte aus dem Boden zu stampfen, die Kräfte der Natur und die ungeberdige Macht der Elemente in ihren Dienst zu zwingen. Und unsichtbar, nicht eigens zitiert und doch zur Stelle, schreitet durch dies finstere Revier das Gespenst des sozialen Grollens. Ein Bild des Hüttenwerks bei Freiburg i. S., das Bracht für Wallots neues Ständehaus in Dresden übernahm, gehört schließlich gleichfalls in diese Gruppe.



Abb. 76. Die Sautrift. 1903. (Zu Seite 92.)

Die „Ziegelei im Schnee" (Abb. 69) leitet dann aus diesem Motivenkreise wieder in bekanntere Sphären über. Wieder grüßt uns eine Arbeitsstätte mit schmucklosen Häusern und Dächern und aufragenden Schornsteinen; doch sie ist eingebettet in eine echt Brachtsche Winterlandschaft mit weit gestreckten Horizontalen, markant gegeneinander abgehobenen Flächen und sorgsam behandeltem Vordergrund, der langsam vorbereitend den Blick auf die mit wohlerwogener Absicht aus dem Mittelplan zur Seite gerückten Hauptpartie des Bildes hinleitet. Diese uns längst vertraute Vordergrundmalerei taucht nun wieder bedeutsam auf. So in unserem ganz schlichten, und eben deshalb um so eindrucksvolleren Winterbilde (Abb. 70), in dem die kümmerlichen, entlaubten Bäumchen wie schwarze Besen die horizontalen Linien als starre Senkrechte durchschneiden. So auch in dem kostbaren Blick auf den Monte Rosa im Abendlicht (1906, Abb. 71), zu dessen herrlich gebildetem Gipfelkamm der Blick über eine große Gletscherfläche hinüberschweift. Das fast südliche Blau des Himmels und die in sich wieder nuancierten bläulichen Töne des Gletschers und der Schneefelder, um die die klarste Hochgebirgsluft weht, ergeben einen Klang von überwältigender Schönheit. Eine Gruppe winziger Touristen aber — und das ist bezeichnend für diese Periode, die wieder der menschlichen Gestalt Einlaß gewährt — stapft am Fuße des Schnee- und Felsengipfels über den Eisboden, nicht als Staffage, sondern als künstlerisches Mittel hineingesetzt, um durch den Kontrast die Größe des Bergriesen noch majestätischer erscheinen zu lassen. In demselben Jahre 1906 entstand das zauberhafte Bild der „Meeresstille", wie der Monte Rosa ein treffendes Beispiel von Brachts zarter Licht- und Farbenmalerei in den letzten Jahren. Hier ist das großartige Phänomen eines Blickes über die unbewegte, weite Meeresfläche und die lichte Glätte des heitersten Himmels, aus dessen milden Tönen phantastisches Wolkengebilde in weißlichen, grauen und rosa Tönen aufsteigt, mit allen Mitteln der neuen Technik gefaßt. Aber bestimmt wird der Eindruck des Werkes am Ende doch durch die klare und sichere Disposition der farbigen Akkorde, die das Wesentliche der Erscheinung aus der Vielheit ihrer realen Elemente herausarbeitet und uns dadurch mit dem Erlebnis eines Malerauges zugleich das Erlebnis einer leidenschaftlich erregten Künstlerseele vermittelt.

Dieser Monte Rosa von 1906 ist überdies ein Beispiel für die Wiederaufnahme alter Lieblingsmotive, die nun, in verjüngter Malerei gefaßt, neben den neuen Stoffen sich abermals zum Worte melden. Das Gebirge taucht wieder auf. Die Schneegruppe bei Zermatt. Die Walliser Hochalpen, aus denen etwa ein romantisch zerklüftetes Panorama mit schönen dunkeln Arvenstämmen vor steil aufsteigenden Gletschern und geballten Wolkenmassen festgehalten wird. Die Heide, die Eifel geben neue Themata her. Der uralte Plan vom „Taunus und Main" wird wieder aufgenommen und nun endlich ausgeführt, in einem Bilde, das deutlich noch von der einstigen Jugendfreundschaft mit Hans Thoma Kunde gibt (Abb. 72, vergl. Seite 11 ff.). Und selbst die Orientbilder klingen nach, wie in dem stattlichen Sinai-Gemälde von 1908 (Abb. 73), das aus einer unbenutzt gebliebenen Studie vom Jahre 1881 erwachsen ist: die ungeheuren Felsenformationen sind mit tiefer Andacht studiert; eine Karawane vertritt als Kontrastmittel die Stelle des Touristenzuges auf dem Monte Rosa-Bilde.

Wichtiger aber sind die immer wieder sich meldenden Beweise für Brachts jugendfrische, begeisterte Hingabe an das Licht, die den Werken seiner letzten Jahre ihren Platz für sich anweist. Es ist vor allem eine Reihe von Wald- und Parkbildern, in denen diese Tendenzen zum Ausdruck kommen. Wohl taucht gelegentlich auch noch eine der romantischen Baumgruppen auf, wie die sturmzerzauste Eiche der „Sautrift" (Abb. 76) vor dem drohenden Gewitterhimmel, unter dessen Schatten die Schweineherde seelenruhig die noch grell beleuchtete Heide abfrißt. Aber daneben öffnen sich andere Prospekte (Abb. 77 bis 79). Ein weicher, leicht über die Leinwand fahrender Farbenvortrag sucht die intime Schönheit schattiger

sommerlicher Winkel zu beschwören, in die der Sonne Helligkeit nur Streifen oder Flecke entsendet. Eine neue Freude am Zusammenstimmen der Details ist in diesen Bildern, die auch wieder eine winzige figürliche Staffage aufweisen, eine Herde mit Hirt oder Hirtin, ein paar Spaziergänger, einen Bauernwagen, eine Postkutsche u. dergl. Das Epische ist mehr einer lyrischen Haltung gewichen, und mit den längst verschwundenen Resten des Gedanklichen ist auch das Dekorative abgestreift, zugunsten eines rein und lediglich malerischen Prinzips. Das heißt nichts anderes, als daß der Künstler, der jetzt im achtundsechzigsten Lebensjahre steht, kurz vor der Schwelle des biblischen Alters nicht die Elastizität und die Schaffens-



Abb. 77. Eichen bei Wechselburg. Herbst. (Zu Seite 92 f.)

freude eingebüßt hat, sich noch einmal zu „häuten", „neue Ringe anzusetzen", wie Goethe sagte. Daß er mit immer lebhafterem Gemeinschaftsgefühl und vertieftem Verständnis an den Bestrebungen der jüngeren Generation Anteil nimmt. Und daß, während wir versuchen, uns über das bisherige Ergebnis dieses reichen Lebenswerkes klar zu werden, sein Schöpfer selbst nicht daran denkt, sich in eine historische Betrachtung seiner Arbeit zu versenken, sondern voll Tatkraft und unverminderter Frische den Blick unverwandt in die Zukunft richtet. Zu neuen Ufern lockt ein neuer Tag.

Das große Problem, das Eugen Bracht uns bietet, ist die Klarheit und Sicherheit, mit der er gegensätzliche Zeittendenzen mühelos in sich versöhnt hat. Aus dem Romantismus gelangte er über eine naturalistisch-sachliche Wirklichkeits-



Abb. 78. Waldweg. 1908. (Zu Seite 92 f.)

kunst zu einem innerlich-poetischen Empfinden, das dem Böcklin-Geist verwandt war. Er erzog sich mit eiserner Energie zum Verzicht auf stofflich-gegenständliche Reize und zu liebevollem Verständnis für das Einfache. „Das sollten Sie recht langweilig malen!", diesen köstlichen Rat hatte schon Schirmer dem Anfänger in Karlsruhe gegeben. Er meinte damit die bewußte Abkehr von den äußeren Effekten, und gerade des jüngeren Bracht Herrennatur ließ ihm vielleicht eine solche Lehre besonders angebracht erscheinen. Der kluge Lehrer mochte in dem Heranreifenden den mächtigen Drang des inneren Lebens, den großen Stil ahnen, der nach Ausdruck verlangte. Und wirklich lernte Bracht, darin weit über den älteren Schirmer hinauswachsend, die herrische Gefühlswelt, die er in sich spürte, an den schlichtesten Objekten zu betätigen. Aber immer mehr wird ihm die Überwindung des Stoffes durch die Farbe zur Hauptsache, die energische Selbstzucht, überall vom Malerischen auszugehen und dabei zu endigen, Natur und Wirklichkeit ganz von der koloristischen Seite her zu sehen. Das geschieht zuerst in einer ausgesprochen dekorativen Manier, die jedoch, ähnlich etwa wie bei anderen deutschen Malern unserer Zeit: Richard Kaiser, Schönleber, Dill, Leistikow (mit Ausnahme einer rasch überwundenen Zwischenperiode), niemals ins Kunstgewerblich-Tapetenhafte gleitet, sondern in den Grenzen des Tafelbildes bleibt. Es geschieht zuletzt mit Hilfe einer noch eindringlicher auf die Herausarbeitung des Malerischen bedachten, freieren und ausdrucksreicheren Methode. Immer klingt dabei mit dem Neuen noch ein Echo des Früheren zusammen, so daß die verschiedenartigsten Ströme sich vermischen. Und immer bleibt sich die Grundart gleich: daß Bracht aus einem weiten Stoffkreise sich ein engbegrenztes, scharfumrissenes Stück herausschneidet, in dem die sich drängenden oder verschwimmenden Motive der Gesamtlandschaft sich an einem typischen Beispiel wie in einem Brennspiegel auf-

fangen lassen, um dann ihr Zufälliges zu verlieren und ihre wesentlichen Züge wie in einer Reinkultur zu präsentieren. Dann wird das Wirklichkeitsskelett im Skizzenbuch festgehalten; doch der Eindruck arbeitet im Künstler weiter, bis er, oft durch neue Studien vor der Natur kontrolliert und vertieft, eine einfache, bildmäßige Geschlossenheit annimmt, die bald lapidar und markig, bald zurückhaltender betont wird. Der Beschauer, der nur das Resultat vor sich hat, das in seiner großzügig zusammenfassenden Art so selbstverständlich und überzeugend ist, wird sich nur selten klar darüber werden, welche Riesensumme angestrengter Arbeit ihm vorangegangen ist. Doch wie unablässig Bracht mit seinem Stoffen rang, erkennt man aus seiner Vorliebe, die gleichen Motive, selbst nach großen Erfolgen (Gestade der Vergessenheit, Hannibals Grab, Monte Rosa, Sinai usw.), immer wieder vorzunehmen, um sie dem Idealbild, das er in sich trug, immer noch um ein weiteres Stück zu nähern.

Beifall von außen hat ihn in diesem Ringen niemals verwirrt. Ein Blatt aus den klugen Notizen, die er gelegentlich niederschrieb und sammelte, kennzeichnet seine Stellung zur Mit- und Umwelt: „Aus der Summe von Anerkennung und von Abfälligem," heißt es da, „das, ob wir wollen oder nicht, zu unserer Wahrnehmung gelangt, pflegt im Laufe der Zeit die Anerkennung dem Gedächtnis zu entschwinden, oder sich als Einzelheit zu verwischen, während scharfe Verurteilung — gleichviel aus wessen Mund oder Feder und unabhängig davon, ob sie als begründet oder ungerecht empfunden wurde — unauslöschlich im Bewußtsein haftet. Es haben mir daher mein Leben lang Anerkennung und Erfolg etwas Überraschendes behalten, mit einem Stich von Mißtrauen." Der einzige Maßstab für sein Urteil über die eigne Arbeit blieb, was er selbst über das Verhältnis seiner Gemälde zur Natur empfand und erkannte. Denn sein



Abb. 79. Kastanienallee. Wargun i. Mecklenburg. (Zu Seite 92 f.)

ganzes Lebenswerk ist ihm nichts anderes als ein ewiges Werben um die Natur, wie um ein Weib, das man zugleich zu seinem Besitz und zu seiner Herrin zu machen sich sehnt. Doch um ein männliches, aufrechtes Werben. Denn Bracht steht vor uns als ein starker Geist, der sich aus eigner Kraft dem Vagen, Verschwimmenden, Zersetzenden der Epoche ohne Wanken entgegenstemmt. Mag ihm die letzte Subtilität und Nuancierung des malerischen Vortrags versagt sein: er setzt dafür den hohen Wert einer festumrissenen Persönlichkeit ein, die aus der Sicherheit ihres Weltgefühls den Alltag zu überwinden sucht, oft herrisch und befehlend, ja manchmal geradezu gewalttätig gegen die Natur, aber auch dann bezwingend und überzeugend. Und er bietet das erfrischende Bild einer ungebrochenen Individualität in einer Zeit, da die Zweifler und Halbnaturen in der Majorität sind. Die heroische Melancholie, die seine Werke so häufig aufweisen, ist nur ein wohltätiges Gegengewicht gegen das Sieghafte, Triumphatorische in seiner Art, der Wirklichkeit gegenüberzutreten. Denn der Hauptton in der Melodie seines Wesens ist ein Jubel, ein Frohlocken über die Schönheit der Gotteswelt und die schöpferische Kraft, sie zu offenbaren. Als er achtzehn Jahre alt war, legte er sich die Frage vor, wie wir in seinen autobiographischen Skizzenblättern lesen, „wie ich wohl dazu käme, mit dieser Lust und Befähigung bedacht zu sein. Es war mir, als gäbe es ein Etwas zwischen Gott und Menschheit, dem ich diese Lust verdanke. . . . Ja, ich fühlte mich beim Zeichnen einer alten absterbenden Eiche, deren Wuchs und Bau bis in Zeiten Karls des Großen zurückzureichen schienen, so maßlos glücklich, daß mich eine Empfindung mitleidsvoller Menschenliebe beherrschte, unverdient so bevorzugt zu sein.“ Dies schwebende Künstlerglücksgefühl ist ihm geblieben. Es ward ihm die Quelle seiner immer neu sich verjüngenden Schaffenskraft. Und als ein Motto seines Seins und Wirkens darf man die schönen Sätze bezeichnen, die er einstens niederschrieb, und die uns hier aus der Pforte des reichen Landes geleiten mögen, das wir durchwanderten:

„Diese Liebe zur Schöpfung, diese Lust am Erkennen und Nachbilden, gleichviel ob eine Verwertung denkbar sei oder nicht, hat mich nie verlassen. Sie ist eine innerliche Beseeligung außerhalb Anerkennung und Erfolg, sie ist die Grundlage zu dem Wunsche, den ich früher hegte, es möge einst nichts weiter auf meinem Grabstein zu lesen sein als: Hier liegt der glücklichste Mensch.“



Verzeichnis der Abbildungen.